BERGOMUM - BOLLETTINO DELLA CIVICA BIBLIOTECA

ANNO 1926 NUOVA SERIE - PARTE I. VOL. XXVII

ATTI DELL' ATENEO DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

1

Comunicazione del socio ACHILLE LOCATELLI-MILESI

COME INTENDERE LA PITTURA

SOGGETTIVISMO E OGGETTIVISMO

Nella tribuna dei capilavori italiani alla Galleria del Louvre, davanti al Concerto campestre ascritto a Giorgione, il giovane pittore che mi accompagnava mi afferrò il braccio in un irresistibile trasporto di entusiasmo. — Ecco uno dei quadri più ammirabili per chi possegga un sentimento della natura schietto e profondo: ecco una delle celebrazioni più fantastiche e più suggestive della gioventù gaudiosa in contatto intimo della terra florida e dolce — disse il mio giovine amico.

— Certo, — assentii — è il senso sano, riposato e potente della natura che fa di questo piccolo quadro un grande capolavoro: o, per essere più preciso, è la penetrativa e sicura visione della realtà che vi scopriamo, la sua imitazione formale e coloristica così completa e persuasiva, le quali ci riempiono di insolita ammirazione. Di più, esso serve a dimostrare luminosamente come quello che comunemente viene chiamato il « soggetto del quadro » cioè il suo motivo letterario, non abbia alcuna importanza nella determinazione del valore artistico del dipinto.

L'apprezzamento di questo valore trova invece la sua base sicura nel modo più o meno felice col quale l'artista ha saputo risolvere il problema plastico e cromatico che costituisce il soggetto pittorico — vale a dire il soggetto reale del suo lavoro.

Infatti in questo *Concerto* il soggetto aneddotico manca completamente di perspicuità e di precisione, mentre il soggetto pittorico non potrebbe essere espresso in modo più chiaro, più logico e più decisivo.

— Ma — osservò il mio interlocutore — qui siamo di fronte a una trasformazione fantastica della natura operata dal lirismo potente di una individualità superiore, trasformazione che poco ha da vedere colla imitazione gretta, coll'oggettivismo meschino dei veristi. In questo quadro

è tutta la poesia, tutta la profondità di sentimento, tutto il pathos di Giorgione, così eloquente per l'anima moderna.

— Io invece sostengo che la grandezza del pittore il quale ha creato quest'opera sta tutta nella sua potente oggettività e che la bellezza del quadro non risulta da altra cosa che dalla fedeltà con la quale gli aspetti naturali vi sono imitati senza alcuna esagerazione, deformazione, accentuazione, o astrazione soggettiva; senza, insomma, alcuno di quegli arbitrii che tanti pittori e critici contemporanei chiamano «interpretazione del vero» e celebrano come indice di personalità artistica e pregio massimo dell'opera d'arte. Quanto alla poesia che emana da questo dipinto, essa non è altro che la sensazione penetrante, ma indefinita, di cui ci sentiamo pervasi davanti a una scena naturale; e questo perchè l'artista ha saputo, colla sua imitazione pittorica, metterci in presenza degli stessi elementi visivi che nella realtà producono quel dato effetto sentimentale. Il quadro diverrebbe tanto meno suggestivo, anzi tanto meno comprensibile, quanto più la riproduzione di tali elementi naturali si scostasse dalla imitazione oggettiva per diventare una «interpretazione» soggettiva e arbitraria. La bellezza coloristica che è pregio precipuo di questo dipinto risulta dalla fedeltà con la quale l'artista ha riprodotto i rapporti di tono ottenendo così l'armonia, e cioè l'unità di effetto, della scena rappresentata.

È grazie a tale qualità esclusivamente pittorica che noi proviamo una illusione così magica da sentirci trasportati in un ambiente delizioso a godere dell'amenità del paesaggio e della fresca bellezza delle carni accarezzate dalla luce, cioè di tutta la poesia della scena naturale.

— Ma in questo quadro noi troviamo qualche cosa di sontuoso, di fantastico e di appassionato che è tutto proprio della personalità dell'artista e che colpisce profondamente la nostra sensibilità e la nostra immaginazione. Ciò non supera la semplice imitazione oggettiva della realtà? Proviamo noi una tale suggestione in presenza dei quadri dipinti dai pittori veristi per definizione?

— L'impressione di sontuosità ci è data dalla ricchezza coloristica, la quale deriva dalla varietà dei toni, osservati con una sicurezza e armonizzati con una sapienza da grande maestro. L'impressione fantastica è il risultato della bizzarria della scena rappresentata, nella quale, in aperta campagna, donne nude si trovano in compagnia di giovani perfettamente abbigliati; in modo che noi, non sapendoci bene spiegare come e perchè il fatto avvenga, ne abbiamo la fantasia singolarmente stimolata. L'idea di passionalità poi ci è insinuata da lievissimi accenni: anzi è semplicemente il prodotto di una associazione di idee, la quale può nascere nella mente di alcuni osservatori e non nascere affatto in quella d'altri.

— Sta bene; ma questi elementi suggestivi, non sono almeno in parte, di natura poetica, cioè trascendente la pura imitazione delle apparenze reali?

— Al contrario, essi appaiono di natura assolutamente pittorica, cioè dipendono dalla sensibilità del pittore per ciò che appartiene esclusivamente alla sfera della propria arte. Il colore è l'elemento specifico e fondamentale della pittura, e qui, come ho detto, troviamo un cromatismo straordinariamente suggestivo, o, se preferite, poetico, perchè il pittore ha osservato con straordinaria potenza penetrativa il fenomeno luminoso

e lo ha saputo imitare con straordinaria efficacia. Tale risultato è solo raggiungibile per chi possegga doti eccezionali di pittore: non dunque nell'eccellenza di tali doti consiste la vera personalità? E non dobbiamo considerare questa come una cosa sola con la facoltà imitativa, e ritenerla più o meno considerevole a misura della potenza di una simile facoltà?

La presenza di donne nude all'aria aperta è dovuta al grande interesse di Giorgione per le tonalità delle carni, cioè alla ricerca plastica combinata colla coloristica a cui egli diresse tutti i suoi sforzi, e nella quale ottenne risultati così mirabili e nuovi da poter essere considerato a giusta ragione il padre della pittura moderna. Da tale realizzazione pittorica, ottenuta con una osservazione del colore che dopo Giorgione fu acquisita alla coscienza artistica universale, deriva il senso di modernità che voi, mio caro, rilevate in questo dipinto.

Il soggetto scelto dal pittore si può definire semplicemente: «figure nude all'aria aperta contrastanti con figure abbigliate alla moderna». Dominato dall'interesse di questo problema pittorico che più di tre secoli dopo appassionò Fantin Latour e Manet, egli non si curò più che tanto della logicità aneddotica della scena rappresentata. Per ciò che concerne la passionalità, essa ci è suggerita soltanto dalla indicazione musicale, essendo l'idea di passione facilmente associabile con quella di musica. Nè lo scopo immediato, nè probabilmente quello mediato di Giorgione fu di toccare un tasto sentimentale di questo genere: come appassionato dilettante di musica, trascorrendo molto del suo tempo fra musici, egli aveva occasione di studiare i loro atteggiamenti e di interessarsi alla riproduzione di essi per una specializzazione naturale dell'osservazione, mosso anche in questo da scopi puramente pittorici, cioè da una sensibilità esclusivamente visiva.

— Tuttavia non vorrete negarmi che i quadri della scuola naturalista o verista per eccellenza, di quella scuola cioè che ebbe per unico postulato la riproduzione del vero pura e semplice, appaiono volgari e privi di suggestione poetica.

— Tanto la scuola naturalista del sec. XVII fondata da Michelangelo da Caravaggio, come quella del sec. XIX promossa da Courbet, così affine ad essa nella genesi e nei risultati, peccano per mancanza, o meglio per insufficenza di verismo.

Entrambe si formarono come reazione a un manierismo nel quale la forma aveva perduto tutta la sua consistenza e il colore tutto il suo valore tonale: nacquero insomma in un momento in cui, essendo totalmente negletta l'osservazione del vero, ogni energia pittorica svaporava nella più disgustosa leziosità. Colla loro ricerca della solidità plastica e la loro preferenza pei modelli plebei, esse rappresentano una insurrezione contro quella inconsistenza e una protesta contro quella eleganza convenzionale. Ora, nei quadri dei loro migliori maestri, ciò che troviamo degno di ammirazione è la solidità costruttiva, il modo efficace di rendere il volume delle figure, cioè uno degli aspetti della realtà; ciò che costituisce un difetto grave è la mancanza di realtà coloristica, spesso sacrificata alla accentuazione dell'effetto plastico. I rapporti di valore essendo forzati, il colore ridotto il più delle volte all'urto del bianco e del nero, viene a

mancare la rievocazione dell'ambiente luminoso e la potente suggestione che la verità della imitazione di esso esercita sul riguardante.

La preferenza pei modelli volgari originata dall'impulso reattivo contro i tipi convenzionali e dalla ricerca della caratterizzazione delle figure, preferenza, che per molti costituisce il distintivo della scuola verista, non influisce naturalmente in alcun modo sul valore delle opere: questo non risulta dalla qualità dei modelli, ma dal modo col quale essi sono rappresentati; cosicchè i molti pittori privi di doti per l'osservazione e l'imitazione della natura che hanno creduto di fare del verismo cambiando semplicemente il soggetto letterario del quadro (e non furono pochi) rimasero tanto lontani dal vero quanto rimase deficiente la loro imitazione degli aspetti plastici e cromatici della realtà.

— Parrebbe da quanto dite che l'effetto suggestivo d'un quadro poggi in gran parte sulla sua verità coloristica. Ma la Gioconda che abbiamo qui accanto e che è certamente tra i quadri più suggestivi che esistano, astrae completamente dal colore reale. Non sarebbe un tale effetto in parte dovuto a questa astrazione?

— La straordinaria suggestione esercitata dalla Gioconda è il risultato di una potenza assolutamente eccezionale di imitazione della forma umana in tutte le più squisite delicatezze, attraverso una percezione quasi miracolosa dei più sottili valori del chiaroscuro. Siccome nella rappresentazione d'un viso umano l'espressione, cioè l'illusione di vita che ne riceviamo, è data dalla individuazione fisionomica, e questa si ottiene precisamente col disegno e col chiaroscuro, un così straordinario verismo raggiunto da Leonardo nella direzione capitale per lo scopo ritrattistico, risulta un elemento suggestivo tanto potente da far dimenticare l'assenza dell'elemento coloristico, — assenza la quale è, del resto, dovuta in parte ad una alterazione del colore materiale che Leonardo non aveva nè prevista nè desiderata. Ma in molti quadri di pittori così detti naturalisti, compresi i maggiori, non solo i valori cromatici non furono imitati in maniera soddisfacente, ma anche i valori del chiaroscuro furono espressi in modo sommario e violento. Il Merisi e il Courbet hanno ottenuto una mirabile verità nella costruzione delle figure per masse: ciò che è molto, considerate le vaste dimensioni dei loro quadri. Ma un paragone col chiaroscuro di Leonardo, che si proponeva uno scopo pittorico affatto diverso, e sceglieva il punto d'osservazione del vero a una distanza assai minore di quella preferita da loro, è impossibile.

Però se confronterete i quadri di quei maestri con quelli di Tintoretto, di Rembrandt o di Velazquez i quali si mettevano spesso davanti al vero nelle stesse condizioni materiali e collo stesso intento imitativo, avvertirete tutta l'incompletezza del loro verismo.

— Ma se voi indentificate la suggestività poetica di un quadro con l'oggettivismo della sua imitazione della realtà, come spiegate la poesia dei pittori primitivi, che molti spiriti raffinati preferiscono ai maestri delle scuole più evolute?

— Il fanatismo di certa brava gente pei pittori primitivi come tali, cioè la passione per l'infantilismo della realizzazione, la commozione pel risultato imitativo sproporzionato allo sforzo, è il prodotto di un sentimento, o meglio di un sentimentalismo romantico completamente estraneo ai criteri coi quali l'arte pittorica vuol essere giudicata, anzi con essi nettamente antitetico. Una suggestione di questo genere è dovuta a fattori culturali, ad associazioni di idee affatto soggettive e instabili, in cui entrano la morale, la moda, la letteratura e altre cose che con la pittura nulla hanno da spartire, e può agire soltanto su chi abbia una facoltà di osservazione della natura e una educazione visiva molto scarse.

Con ciò non voglio disconoscere che vi sono fra i cosidetti primitivi dei pittori ammirabili: ma essi sono tali in quanto, almeno parzialmente, hanno imitato il vero con sicurezza ed efficacia, in quanto cioè non sono primitivi secondo l'accezione comune della parola. Infatti Giotto è ammirabile per la verità con la quale le sue figure sono costruite e sono mosse, verità che dimostra in lui una osservazione della figura umana nelle grandi linee di stupefacente giustezza, una percezione e una ritensione mnemonica del movimento espressivo difficilmente superabile.

Su questi risultati perfettamente veristi e oggettivamente apprezzabili è basata la grandezza di Giotto: non certo sulle sue deficienze nei particolari e sulle sue assurdità prospettiche. Ma l'ammirazione pel così detto sentimento della infinita schiera dei giotteschi che hanno reso convenzionali le pose del maestro e nei dipinti dei quali nulla è rimasto di vero e di suggestivo per chi possegga una educazione visiva anche rudimentale è semplicemente una moda che non tarderà a tramontare. L'esperienza dei secoli insegna come l'ammirazione per ciò che non costituisce una imitazione del vero controllabile in tutti i tempi sulla natura sia caduca.

Non va nascosto però che la eccezionale valorizzazione dei primitivi è in parte dovuta a molti dei vostri colleghi pittori che ne vanno proclamando gli incomparabili pregi ideali e si studiano di imitarne le deficienze di riproduzione della natura. E in questo — si deve pur riconoscerlo — riescono assai meglio che se dirigessero i loro sforzi a imitare il verismo dei cinquecentisti veneziani e dei seicentisti spagnoli e olandesi.

Il mio amico pittore sorrise e senz'altro replicare mi invitò a colazione.

ARTE RELIGIOSA

Uscendo da un'esposizione d'arte contemporanea il mio amico rilevò come i quadri di soggetto religioso vi mancassero, secondo il solito, quasi totalmente.

— Da molto tempo — egli aggiunse — la pittura religiosa è in completa decadenza. Che gli artisti trascurino i soggetti sacri o li rendano con opere scadenti è cosa universalmente nota e da molti amaramente deplorata. Io credo che non a torto gli scrittori cattolici attribuiscano questo fenomeno all'assenza di sentimento religioso presso gli artisti, in modo che non provando questi interesse per la pittura sacra la lasciano generalmente in disparte, o, trattandola qualche volta per eccezione, producono opere meschine e false, perchè prive di ogni sincerità.

— Devo dichiararvi che non condivido il parere di costoro. Io sono convinto che la mancanza di fede religiosa dei pittori non ha alcuna relazione colla scarsità e la deficienza della cosidetta pittura sacra ai giorni nostri. Se vi furono epoche nelle quali gli artisti trattarono in prevalenza soggetti religiosi, questo si dovette non già a una preferenza individuale

degli artisti stessi, ma all'organamento sociale del loro tempo, pel quale tali soggetti erano richiesti in modo specialissimo. Tenete per certo che se la Chiesa, le corporazioni religiose, gli enti pubblici e i privati cittadini richiedessero a gara quadri religiosi come nel trecento, noi vedremmo dilagare nelle nostre attuali una produzione di questo genere.

— Sul punto della abbondanza dei quadri religiosi ammetto che abbiate ragione, ma il modo di concepire la composizione, di rappresentare la scena, di narrare insomma suggestivamente mi sembra dipendere direttamente dal sentimento individuale del pittore.

— Assai meno di quanto si crede. Tutti i soggetti trattati dagli artisti del medioevo sono adattati fedelmente alla rigida volontà dei teologi tomisti che li hanno imposti, mentre nel Rinascimento, sotto il soffio dell'umanesimo, il quale aveva permeato le classi che procuravano lavoro agli artisti, non solo questi si rivolsero largamente anche ai soggetti profani e mitologici, ma la stessa scelta dei soggetti nella tradizione religiosa e nei libri sacri differì da quella comune del trecento.

Nel quattrocento e nel cinquecento troviamo pittori che trattano indifferentemente soggetti sacri e soggetti mitologici, producendo opere che si equivalgono come merito artistico. Col criterio comune della «sincerità» si dovrebbe ritenere che Botticelli credesse alla divinità di Venere come a quella della Madonna.

È che in pittura nulla come il soggetto del quadro e, in molta parte, anche la composizione risente del gusto comune, delle idee generali, della moda, delle abitudini e delle convenzioni di un'epoca e che (salvo casi eccezionali) errerebbe grandemente chi giudicasse della personalità di un pittore dai soggetti che tratta invece che dal modo di realizzarli secondo i mezzi particolari e lo scopo immediato (che è quello di dar l'illusione d'una scena naturale) della propria arte.

— Ma è chiaro, mi sembra, che il pittore il quale si accinge a dipingere un quadro sacro assume il compito di dare alle figure la espressione particolare del sentimento religioso, e che il giudizio sulla eccellenza del suo lavoro si deve fondare essenzialmente sul modo col quale egli saprà assolverlo.

— Questo giudizio trova sempre il suo più sicuro fondamento nella valutazione della verità degli elementi grafici e cromatici che compongono il quadro. Le leggi fisiche della natura, che è ufficio del pittore osservare, intendere ed imitare nei loro effetti visivi, sono eterne ed universali, e l'apprezzamento della bellezza dipendente dalla loro imitazione è l'unico elemento veramente stabile e oggettivo di giudizio.

Assai meno sicuro è quello costituito dall'espressione drammatica delle figure, poichè il modo di esprimere plasticamente i sentimenti subisce l'influsso di idee e di costumi particolari e contingenti, tendendo ad adattarsi a caduchi paradigmi morali.

— Comprendo che vi siano manifestazioni sentimentali variabili a seconda di idee prevalenti in una data epoca, ma mi pare che il sentimento religioso abbia meno dipendenza dal costume e si esprima in maniera fissa come la religione stessa.

— In primo luogo, nego che esista una espressione plastica particolare del sentimento religioso. Questo si manifesta con l'espressione propria a

certi sentimenti, o stati d'animo generali: l'amore, il dolore, la speranza, la serenità, l'estasi. In che cosa differisce l'espressione della tenerezza materna della Madonna dall'espressione della tenerezza della madre in generale? L'espressione del dolore del Cristo da quella del dolore umano profondamente sentito e nobilmente sofferto? L'estasi, la speranza religiosa, hanno forse modalità espressive particolari? Nelle arti plastiche non è possibile rappresentare il sentimento religioso, ma alcuni sentimenti umani che rientrano negli stati d'animo ispirati dalla religione.

Il pittore pertanto che saprà osservare e imitare l'espressione plastica delle passioni umane sarà atto a fare della pittura religiosa.

— Noto però che anche voi venite ad ammettere grande importanza all'espressione dei movimenti interiori nell'opera d'arte religiosa, e quindi finite per considerare questa espressione come elemento di primo ordine nella valutazione di essa.

— L'opera d'arte va sempre considerata in rapporto allo scopo che l'artista si è proposto di realizzare, e naturalmente quando noi scorgiamo indizi dai quali possiamo indurre che il pittore ha cercato di raggiungere l'espressione drammatica delle figure, dobbiamo giudicarlo anche dal risultato che egli ha ottenuto in tale direzione.

Ciò non toglie che il fattore essenziale di bellezza artistica sia la giustezza dell'imitazione della natura nei suoi aspetti formali e coloristici. L'espressione si ottiene col disegno, e per renderla basta saper imitare il vero ne' suoi elementi grafici: è per questo che un quadro religioso può raggiungere il suo particolare scopo suggestivo anche astraendo dal colore. Ammetto pure che molti capilavori della pittura a soggetto religioso siano convenzionali dal lato coloristico. Senza parlare dei primitivi e dei quattrocentisti in genere, il cui interesse coloristico è puramente decorativo, i capilavori a soggetto sacro, di Raffaello e di Leonardo sono dipinti con colore convenzionale; ma la loro naturalezza dal lato del disegno e del chiaroscuro supera assolutamente ogni paragone.

— Ma il Beato Angelico, che è il più puro e il più incantevole pittore religioso è forse un disegnatore superiore, o pari ai due grandissimi che avete nominati?

— No, certamente. Le sue figure non sono scevre da difetti: ma la verità del disegno delle sue teste e la giustezza del movimento delle sue figure è veramente singolare.

Ciò poi che rende tanto suggestive le opere sue è l'assenza assoluta di ogni accessorio decorativo, di tutto ciò che non è strettamente motivato dalla scena che rappresenta e quindi l'estrema semplicità della sua narrazione, alla quale corrisponde una uguale semplicità e misura di movimento drammatico nelle figure. Ora, è l'espressione più semplice, più contenuta quella che mantiene nel tempo il carattere di verità: più, insomma, la mossa della figura si accentua, più l'apprezzamento della verità dell'espressione diventa una questione di gusto e di moda, cioè si fa malsicuro e variabile.

È per questo che mentre i quadri del Beato Angelico ci paiono ancora naturali per l'espressione, quelli di Guido Reni, che pure per molto tempo sembrò tanto vero e fu così ammirato, oggi sono generalmente giudicati falsi e convenzionali.

— Più di una volta ho sentito attribuire dai critici la insufficenza dei pittori moderni nei soggetti sacri al loro indirizzo di gretto verismo. Avranno essi inteso con questo di alludere a un'impotenza di questi pittori ad astrarre da certi elementi naturali per intensificare la ricerca dell'espressione?

— Fra i soggetti religiosi si devono distinguere quelli che si possono trattare con la pittura integrale, cioè colla imitazione di tutti gli elementi plastici e cromatici, considerati nei loro rapporti reciproci, e quelli a cui si adatta meglio una pittura incompleta, cioè verista riguardo al disegno ma convenzionale riguardo al colore. Nei primi si comprendono le scene realmente accadute o che possono accadere in natura, verisimili, cioè nel loro assieme e nei loro singoli elementi costituitivi, nei secondi le scene che per il loro carattere extra naturale sono verisimili soltanto per alcuni elementi. Nella trattazione dei soggetti che si possono rendere con la pittura integrale l'indirizzo verista del pittore non può naturalmente essere un ostacolo alla bellezza della sua rappresentazione, anzi deve condurlo a raggiungere una maggiore efficacia rappresentativa: alcuni capilavori di Tiziano e di Rembrandt ci forniscono esempi eloquenti.

È certo tuttavia che i pittori i quali sono sopratutto interessati dal disegno, e intensificano il loro studio nella direzione della ricerca grafica e plastica, astraendo dal colore, possono raggiungere l'espressione passionale più direttamente, ed è quindi più facile trovare dei pittori che esprimono efficacemente i sentimenti fra gli artisti prevalentemente disegnatori che fra quelli prevalentemente coloristi.

— Però mi sembra evidente che per rendere l'espressione delle passioni umane non basti la facoltà di copiare i modelli che si hanno davanti, di imitare cioè il vero quale si presenta, ma occorre possedere la facoltà di trasformarlo secondo una immagine che è suggerita da un modo individuale di sentire il soggetto.

— Si deve dire più esattamente che il pittore il quale si propone di rappresentare una scena con soggetto drammatico, deve per riuscire efficace in questo assunto particolare essere dotato della facoltà di immaginare una scena che egli non abbia mai avuto occasione di vedere nel suo insieme: di combinare cioè in modo intuitivo e fantastico elementi che egli ha avuto occasione di osservare in natura soltanto isolati. Di più deve saper cogliere e ricordare certi atteggiamenti della figura e certi segni fisionomici che sono indicatori dei diversi stati d'animo. La prima di queste doti serve per la composizione, la seconda per l'espressione delle singole figure: l'una e l'altra però dipendono sempre dalla osservazione della natura e dalla sua fedele imitazione: perchè anche l'immaginazione d'una scena di cui non si è mai osservata l'identica deve essere fondata sulla esperienza delle leggi fisiche della natura e sulla memoria visiva del pittore.

Vi furono eccellentissimi pittori che per difetto di memoria visiva riuscirono molto inferiori a loro stessi nelle composizioni religiose e in genere in tutti i quadri pei quali essi non potevano riprodurre una scena che si trovasse integralmente davanti ai loro occhi. Esempi tipici son dati da alcuni grandi ritrattisti, quali Holbein, Moroni, Ingres. Certo artisti simili a questi, dipingendo di memoria faranno opere mediocri o

scadenti, ma quando per fare un quadro di composizione potranno copiare dei modelli, anche se esso riuscirà criticabile dal lato espressivo, sarà ugualmente un quadro di eminentissimo merito, o magari un capolavoro, come, ad esempio, l'«Incoronazione della Vergine» di Velazquez.

Molti quadri sacri dei maggiori pittori veneziani del cinquecento, di Rubens, di Tiepolo, mancano di adattamento al soggetto in quanto all'espressione: e pure sono opere d'arte ammirabili, e nessuno, credo, proporrà mai che vengano banditi dalle chiese. D'altra parte, molti quadri dipinti da religiosissimi pittori che si sono sforzati d'esprimere il più puro ascetismo, sono riusciti miserevoli cose. Da tutto ciò mi pare si possa legittimamente concludere che nella pittura religiosa, come in ogni altro genere di pittura, la valutazione della bellezza si debba fondare sulla eccellenza della imitazione della natura nelle sue apparenze di forma e di colore: anzi, che la pittura religiosa non è qualcosa di sostanzialmente diverso e distinto dalla pittura in senso generale, e che vi sono buoni pittori religiosi quando vi sono, semplicemente, buoni pittori.

VISIONE E TECNICA

Nella Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo entrando nella sala dove sono raccolte le tele del ritrattista bergamasco Fra Vittore Ghislandi, dissi rivolto alla signora alla quale facevo da cicerone:

— Qui è possibile e interessante studiare il cammino artistico percorso dal Ghislandi lungo un quarto di secolo, da quando cioè egli dipinse questo ritratto del Conte Secco Suardo e del giureconsulto Bettami, a quando dipinse quest'altro del Bruntino e l'autoritratto in abito di religioso.

— Infatti — disse la signora dopo di aver osservato i quadri che le avevo indicati, — la tecnica è molto cambiata dalle due prime alle due ultime opere: i tocchi rilevati e decisi di queste in confronto della fattura diligente ed unita di quelle, attestano una perizia e una prontezza d'esecuzione che è frutto della lunga esperienza pittorica.

— Si tratta in realtà di una modificazione della visione del pittore, della quale il mutamento della tecnica non è che la conseguenza necessaria. Tale modificazione è il prodotto della esperienza visiva degli aspetti naturali acquistata dal pittore, e insieme dell'osservazione e comprensione da parte di lui di opere d'arte magistrali, che hanno avviato la sua visione nella nuova direzione, o gliene hanno confermato la giustezza dopo che egli già vi si era incamminato.

— Se intendo bene la visione sarebbe allora qualcosa di affatto soggettivo, di assai variabile, in modo che non si potrebbe parlare propriamente di un'arte oggettiva. Avrebbero dunque ragione coloro che discorrono di interpretazione della natura secondo un modo di sentire, o, se più vi piace, di un modo di vedere personale.

— La visione del pittore muta normalmente in seguito a un graduale perfezionarsi della percezione degli elementi visivi naturali e al formarsi in lui della valutazione dei loro rapporti reciproci, la quale è il prodotto, oltre che di disposizioni native, di un'esperienza della natura molto lunga e difficile. I risultati della osservazione costante dell'artista, il suo cammino ascensionale verso una visione ed una imitazione del vero sempre

più completa, sono tuttavia oggettivamente apprezzabili, in modo assoluto col riferimento alla natura, in modo relativo col confronto con altre opere d'arte.

La conoscenza visiva della natura è variabile dunque come è variabile qualunque altra conoscenza nel senso che presenta nei diversi individui e nelle diverse fasi di esperienza dello stesso individuo gradi differenti di esattezza e di integrità.

Ogni pittore produrrà bensì dei quadri che saranno il risultato della sua visione individuale, cioè dipenderanno dalla sua facoltà ereditaria di osservare la natura e del grado di educazione ed esperienza visiva che egli si sarà formato colla osservazione del vero e delle opere d'arte: ma essi avranno più o meno valore artistico, saranno più o meno belli, quanto sarà maggiore o minore il loro grado di verità oggettivamente apprezzabile.

— Dunque l'apprezzamento dell'opera d'arte richiede una educazione speciale, malgrado lo scopo di essa sia semplicemente l'imitazione della natura?

— Senza dubbio: per giudicare rettamente del valore d'un quadro è necessaria una osservazione costante della natura quanto uno studio coscienzioso dei capilavori.

Ufficio vero del critico d'arte è quello di dimostrare col sussidio di tale duplice esperienza mediante argomenti d'ordine oggettivo, i pregi e i difetti delle opere d'arte. Ella capisce di quanto si ridurrebbe la immensa schiera dei critici d'arte se ne venissero eliminati coloro che non posseggono una sufficiente preparazione e specialmente tutti quelli (e sono senza paragone i più numerosi) che non posseggono quella facoltà di osservazione della natura che in grado elevato (non dico eccellente) è tanto rara anche fra coloro che esercitano la pittura.

— Quale è, secondo lei, l'impressione del pubblico in genere davanti alla natura e alle sue imitazioni artistiche?

— La enorme maggioranza del pubblico naturalmente non possiede che una facoltà di osservazione del vero infima; anzi si può dire che spontaneamente non ne possegga alcuna. In genere esso vede la natura a norma delle imitazioni di essa che gli sono note, cioè secondo la sua educazione artistica. Il pubblico che ignora le opere d'arte non ha alcuna percezione artistica della natura; quello che segue il movimento artistico, che visita le esposizioni, ha generalmente una visione della natura corrispondente alla visione media degli artisti della sua epoca.

— Non capisco esattamente cosa intende per visione media degli artisti.

— Come ho detto, anche fra gli artisti quelli che hanno una eminente facoltà di osservazione della natura, cioè coloro che si potrebbero giustamente chiamare personalità superiori, sono rarissimi: la maggior parte dei pittori vede la natura a norma della sua educazione artistica, che dipende dal gusto dell'epoca, il quale a sua volta è determinato da un complesso di elementi in cui hanno parte principale le opere dei più celebri artisti viventi. L'influenza di questo gusto dell'ambiente artistico, che è assolutamente decisivo sulla massa dei pittori, è notevole pure su quelli meglio dotati, tanto che i caratteri dell'epoca e della scuola sono riconoscibili anche nelle opere dei più grandi maestri. Questi, al loro apparire tendono a superare con una percezione più penetrativa della natura la visione media della loro epoca, e, anche se sul principio possono talora urtare contro i pregiudizii d'una visione sistematizzata, presto impongono la propria, che viene verificata, almeno in rapporto a qualcuno degli elementi naturali, più giusta. Ma essi stessi, questi grandi artisti, non potrebbero toccare un grado elevato di verità, se non si valessero dei risultati di precedenti esperienze. L'artista più straordinariamente dotato, messo di fronte alla natura senza alcuna preparazione, senza la conoscenza di alcuna opera d'arte, sarebbe un primitivo puerile. Come si può concepire un Velazquez nel trecento?

La storia della pittura è la storia dello sviluppo della visione umana della natura nella esperienza di generazioni successive; ogni passo avanti sul cammino della verità oggettiva si può contrassegnare col nome d'un grande artista, ma della sua gloria questi è in parte debitore ai grandi artisti, che lo hanno preceduto. Goya diceva di dover tutto a Velazquez, a Rembrandt e alla natura: tutti i maggiori artisti avrebbero potuto dichiararsi debitori di qualcuno, oltre che della natura.

— Eppure molte volte ho inteso dei pittori lamentare l'influenza delle opere d'arte sulla personalità o rimpiangere di non essersi potuti mettere davanti al vero completamente vergini di ogni impressione artistica.

— Questa insensata aspirazione è una conseguenza del falso concetto della personalità artistica formatosi col romanticismo dell'ottocento e al quale concetto sono da attribuire le peggiori manifestazioni aberranti dell'arte moderna.

Se un uomo, anche il meglio dotato per l'osservazione del vero, volesse imitare la natura senza la guida di un maestro, e senza il ricordo di alcuna opera d'arte, egli potrebbe fare tutt'al più un disegno simile a quelli dei selvaggi boscimani. La storia ci insegna che l'arte più primitiva è la più convenzionale e che da rozza e unilaterale la visione è andata gradualmente affinandosi, precisandosi e acquistando la comprensione dei fenomeni percepibili in tutta la loro complessità.

La più primitiva delle imitazioni pittoriche della natura appare essere stata il disegno a semplice contorno, che corrisponde alla più schematica visione della forma. Il disegno lineare, questa convenzionale traduzione grafica del vero, quantunque nelle scuole evolute e presso artisti insigni possa raggiungere una notevole efficacia, rimane la forma pittorica più incompleta ed astratta. La visione cromatica più rudimentale si manifesta con le tinte intere campite entro i contorni delle figure a indicare le masse dei colori locali. A poco a poco l'occhio diventa sensibile al chiaroscuro, il quale viene da prima indicato in modo sommario e approssimativo, e quindi si fa sempre più preciso e analitico, e rende il rilievo delle figure.

Nello stesso tempo l'apprezzamento dei rapporti reciproci dei particolari del disegno esterno ed interno diventa esatto e sicuro, finchè la visione della natura come forma raggiunge il suo apogeo con la percezione estremamente sottile di tutti i passaggi di valore del chiaroscuro resa mediante lo sfumato. Ancora una tappa, e il colore che nella visione del vero come forma veniva osservato come tinta locale isolata, viene percepito nel suo valore tonale e cioè come giuoco di mezzetinte che si identificano

colle gradazioni del chiaroscuro e si considerano non in sè stesse, ma in rapporto le une con le altre e nell'insieme dell'effetto risultante dalla loro combinazione. Questa visione coloristica, che è la visione completa della natura e rappresenta il realismo pittorico integrale, è il più alto gradino di una evoluzione che nella storia della pittura è durata più di due secoli, a partire dagli inizi del Rinascimento medioevale dell'arte.

Benchè nessun monumento ci rimanga della pittura greca, pure si hanno indizi certi che essa percorse il cammino al quale ho accennato, almeno sino al massimo sviluppo della visione delle gradazioni del chiaroscuro. Il più antico maestro di cui ci sia pervenuta notizia, Cleante, fu un puro disegnatore della linea; in seguito, Cleofanto dipinse a monocromato con qualche indicazione delle ombre. È probabile che Polignoto nel V secolo dipingesse figure costruite con ampio modellato scultorio, e che poi la visione di tutti i valori del chiaroscuro, trovato il suo primo realizzatore in Apollodoro, sia stata portata all'apogeo da Zeusi, da Parrasio, da Timante, che furono esaltati come imitatori dei più delicati movimenti della fisionomia umana.

Non si sa, nè probabilmente si saprà mai, se i pittori greci abbiano conseguita la visione del colore tonale: forse Apelle e Protogene furono i maestri della pittura integrale; certamente però nel IV secolo uno sfumato simile a quello di Leonardo era stato raggiunto e influiva sulla scultura, come è dimostrato dalla modellazione dell'*Ermete* di Prassitele, di cui ci è conservato l'originale.

Perduta la tradizione e distrutte le opere d'arte con la rovina del mondo antico, la pittura ricominciò il ciclo delle sue esperienze nell'ultimo medioevo e percorse le fasi normali della visione artistica: dalla osservazione della forma come linea alla osservazione della forma come piano, dal piano percepito in modo impreciso e sommario al piano percepito in modo sicuro e analizzato nelle più sottili gradazioni del chiaroscuro.

La visione puramente plastica delle forme naturali, nella quale il colore è osservato pezzo per pezzo in ogni figura presa a sè, isolata dall'ambiente, ebbe i massimi maestri in Leonardo e Raffaello, i quali furono gli insuperabili realizzatori della ricerca del chiaroscuro plastico dei toscani. Questa ricerca, come dipendente da una osservazione unilaterale della natura, si può considerare esaurita con loro.

La visione integrale del vero cominciò da Giorgione, che sostituì alla convenzione delle tinte osservate isolatamente la verità di tutti i rapporti cromatici, al chiaroscuro dei quattrocentisti che tendeva solo al rilievo scultorio delle figure separate dall'ambiente, il tono, che è sottoposto alle leggi dei rapporti di valore di tutta la scena.

Tale nuova maniera di osservare la natura ha prodotto una nuova tecnica pittorica che differisce radicalmente da quella adottata per rendere la visione puramente plastica del vero. Mentre per questa si concreta prima la forma, poi la si riveste, per così dire, di colore, per quella si comincia col disporre le principali masse coloristiche e si determina poi la forma colla progressiva elaborazione delle mezzetinte.

— Ma come si spiega il permanere della visione incompleta della natura, il ritorno alla pittura priva dell'osservazione del tono anche dopo che questa era stata raggiunta?

— La facoltà di osservazione artistica è prima di tutto un dono individuale, e la facoltà di percepire, di ricordare e quindi di imitare tutti i rapporti di tono e di valore di una scena è dono estremamente raro. Per questo i maestri della pittura integrale furono pochissimi anche nelle scuole per le quali la ricerca di essa costituiva lo sforzo principale; i quadri poi di grandi dimensioni in cui l'effetto cromatico reale è raggiunto in modo assoluto, come la *Ronda* di Rembrandt, le *Filatrici* e le *Meninas* di Velazquez, si possono contare sulle dita.

E perchè occorre una memoria visiva straordinaria per imitare, mediante un lavoro che deve durare necessariamente un lungo periodo di tempo, un effetto di luce che cambia si può dire di momento in momento. Vi furono poi, anche dopo la riforma pittorica di Giorgione, scuole che per deviazioni dovute a varie cause promossero una osservazione unilaterale e incompleta della natura, o queste osservazione neglessero affatto. Contro le convenzionalità di queste scuole dette giustamente decadenti gli artisti dotati di una facoltà superiore di osservazione dovettero, per sollevarsi, reagire e cercare in altra epoca o in altra scuola i loro maestri. Uno di questi temperamenti d'eccezione in un'epoca di decadenza fu Vittore Ghislandi detto Fra Galgario.

— I quadri del Ghislandi che ella mi indica come appartenenti all'ultimo periodo della sua attività artistica sono dipinti a tocchi staccati, in modo da dover essere osservati ad una certa distanza. È una particolarità che mi ricorda le opere di molti artisti celebri della loro cosidetta *ultima maniera*, e la quale mi fa ritenere, a norma di quanto ella mi ha detto, che vi sia una modalità costante nell'evolversi naturale della visione pittorica.

— Ella coglie nel segno. La tecnica a tocchi, per la quale il quadro vuol essere osservato a una certa distanza affinchè la fusione di essi si completi nella retina, è la conseguenza della scelta da parte del pittore di un punto di osservazione da dove gli è possibile abbracciare con un colpo d'occhio l'insieme della scena che egli intende rappresentare.

La scelta di questo punto di vista è necessaria per l'osservazione e la valutazione dei rapporti di tono, allo scopo di conseguire l'unità dell'effetto coloristico. La visione del tono reale ha imposto al pittore di cominciare il suo quadro con la immediata imitazione delle masse coloristiche nei loro principali rapporti, in modo che nel progredire del lavoro tali rapporti non vengano mai alterati. Nelle masse principali il pittore osserva quindi le mezzetinte e le imita con tocchi più brevi, ma sempre decisi e staccati per la necessità di equilibrare ogni pennellata coi tocchi circostanti, allo scopo di mantenere l'armonia complessiva, l'effetto d'insieme del dipinto. Ad un certo punto, avendo conseguito questo effetto in modo che egli giudica soddisfacente, e raggiunta l'imitazione della scena prescelta come si presenta al suo punto di osservazione, non spinge oltre la fusione dei tocchi mediante pennellate intermedie, ma affida la loro completa fusione alla miscela retinica che avviene per l'osservatore che si ponga alla dovuta distanza. La tecnica a tocchi scoperti corrisponde dunque alla visione tonale, la quale è nella evoluzione della visione individuale dell'artista come in quella della visione collettiva dei grandi periodi artistici, l'ultima. Perchè la visione del pittore che sa osser-

vare la natura passa per le stesse fasi che ho indicato parlando dello sviluppo dell'arte, e si evolve normalmente verso la percezione e la valutazione di tutti i rapporti di chiaroscuro e di colore. Tiziano, Tintoretto, Velazquez, Rembrandt, tutti i grandi maestri della pittura completa, hanno adottato sul finire della loro carriera una tecnica ellittica corrispondente a una immediata e decisiva percezione dei valori del tono, per la quale, tuttavia, alla distanza scelta dal pittore, le opere danno l'impressione del finito.

— Sta bene: osservo però che mentre la visione sicura di tutti i rapporti del tono è, come ella dice, così rara, la tecnica a tocchi è all'incontro molto comune nell'arte moderna.

— Il quadro che lascia scoperti i colpi di pennello agli occhi dell'osservatore, attesta in chi l'ha dipinto una prontezza e una sicurezza di esecuzione che suscitano in chi esercita l'arte, e di riflesso nel pubblico, una particolare ammirazione e lo stimolo alla imitazione. Ma i colpi di pennello del maestro che possiede le grandi doti di osservazione sono ammirabili in quanto definiscono in modo esatto il piano ed il tono; e la loro immediatezza e decisione ci provano una eminente immediatezza e decisione della percezione dei valori pittorici della natura: invece le pennellate del pittore che non possiede questa percezione sono un puro artificio, una calligrafia da cui esula ogni valore artistico.

La pennellata elastica e irruente dei pittori decorativi italiani del Sei e del Settecento è un semplice virtuosismo a vuoto perchè non corrisponde alla verità dell'osservazione, mentre il tocco di Tiepolo e di Guardi, e talora anche quello del Galgario, come nel presente autoritratto, risolve la forma e trascrive il colore con la più grande efficacia. In moltissimi quadri moderni il tocco non motivato risulta un semplice trucco per simulare la maestria, come la macchia è spesso un comodo artificio per mascherare l'incertezza della visione.

Il riguardante, qualunque sia il punto di vista dove si colloca, non avrà mai l'impressione che questi quadri siano finiti: egli vedrà sempre forme confuse e toni sbilanciati, alla stessa guisa che osservando un quadro di un neoclassico, in cui la tinta è materialmente trattata come nei quadri di Raffaello e di Leonardo, avrà l'impressione del duro e del piatto, per la mancanza della percezione e della imitazione dei valori del chiaroscuro, e potrà così rendersi conto della differenza che esiste in pittura tra il finito apparente e quello reale.

Quando dunque ella sente parlare della tecnica come di un elemento di capitale importanza nella pittura quasi che la storia di quest'arte non sia che la storia delle conquiste tecniche, tenga presente che l'unica facoltà fondamentale del pittore è la facoltà di osservazione della natura e che la storia della pittura è la storia del progresso e della evoluzione della visione. La tecnica è un mezzo espressivo pel quale si è sempre trovato l'adattamento alla visione nel modo necessario: allorchè in un quadro essa non si presenta con tale carattere di necessità l'opera d'arte si deve considerare mancata.

Davanti ai ritratti di David al Museo del Louvre, nel Salon des Sept-Cheminées.

— Ai tempi di David — dissi all'amico pittore — la misura del valore artistico del maestro francese era trovata nelle grandi composizioni storiche, come gli *Orazii* e il *Ratto delle Sabine*, oggi noi apprezziamo pienamente le facoltà pittoriche di lui grazie a questi ritratti di Madame Récamier e dei coniugi Sériziat, mentre quelle vaste tele che costituivano l'orgoglio della scuola neoclassica ci sembrano convenzionali e ci lasciano del tutto freddi. Il tempo ha compiuto sul giudizio dei contemporanei la sua infallibile revisione.

— Ma come si può avere la certezza che l'attuale giudizio sia quello definitivo? Non si è assistito più volte alla rivalutazione di opere, di scuole, di artisti già trascurati o disprezzati?

— Nelle opere d'arte, elementi di carattere stabile e generale possono andare mescolati ad elementi di carattere particolare ed instabile: i primi sono quelli che dipendono dalla imitazione del vero secondo lo scopo immediato della pittura, i secondi quelli che derivano dall'ideale estetico dominante in un certo periodo, o dal gusto decorativo che si concreta nello stile di una data epoca, o comunque si connettono a scopi mediati, per cui la imitazione della realtà visiva venga alterata e considerata come un mezzo e non più come il fine della pittura.

Ora quanto più notevole è la presenza dei caratteri peculiari del gusto di un'epoca, e delle influenze estranee allo scopo immediato della pittura nell'opera d'arte, tanto più incerto e mutabile diventa l'apprezzamento del valore di essa.

Quando il gusto generale cambia, ad un ideale estetico se ne sostituisce un altro, che per una legge costante di contrasto, è in decisa opposizione con esso. Allora le opere prodotte dagli artisti durante il periodo dominato dalla moda appena tramontata cadono nel discredito e vengono condannate, spesso senza riguardo alle qualità dipendenti dalla pura imitazione della natura che possono contenere. Ma passato l'impeto della reazione, le opere uscite dalla scuola che da tale reazione era stata abbattuta, sono apprezzate a misura della maggiore o minore naturalezza che presentano. Tanto la valutazione generalizzata nell'epoca della quale le opere d'arte furono l'espressione diretta, quanto quella prevalsa nel periodo di reazione che la seguì immediatamente non erano normali: giacchè mentre prima si ammiravano sopra tutto i caratteri pei quali l'opera d'arte era uniformata al gusto del momento e si trascuravano le qualità d'imitazione del vero, nella seconda per disprezzo a quei caratteri non si prendevano nella dovuta considerazione neppure gli elementi di verità che vi andassero uniti.

Superati entrambi questi periodi nei quali il giudizio è legato a criteri contingenti si può ritenere che le opere d'arte vengano apprezzate per quello che realmente valgono, perchè la naturalezza è veramente la *species aeternitatis* dell'opera d'arte.

— Ma ogni epoca avendo un proprio ideale estetico, anche il criterio

della naturalezza non viene ad essere in pratica continuamente compromesso?

— Gli ideali estetici delle varie epoche (che del resto non sempre sono nuovi, ma piuttosto appaiono rinnovati, perchè le forme mentali si riproducono periodicamente attraverso i tempi) raramente sono tali da far perdere la nozione della essenza stessa dell'arte. Una deviazione così fondamentale non si verifica che in epoche eccezionali di profonda decadenza, le quali non sono quindi nè frequenti nè durevoli, e anche in queste permane, sia pure limitatamente diffusa, la coscienza che lo scopo dell'arte è la imitazione della realtà, che la pittura non è altro che lo specchio della natura.

Nelle epoche artisticamente migliori, quelle chiamate auree, il gusto, per l'influenza dei capilavori dei grandi maestri, si polarizza completamente verso un potente oggettivismo, ma anche quando il gusto generale appare più deviato da una produzione artistica convenzionale, da cui esula la diretta osservazione del vero, sussistono scuole o individui che conservano netta la percezione di ciò che costituisce il reale valore artistico.

Da quando la pittura ha raggiunto la imitazione integrale del vero, questa non fu in realtà abbandonata mai.

Nel Seicento, mentre le scuole italiane cadevano nel manierismo, fioriva l'energico naturalismo delle scuole spagnuole, fiamminghe e olandesi; esaurite queste, sorgeva nel Settecento quella inglese. Mentre imperversava il convenzionalismo dei neoclassici dipingeva Goya, e anche ai nostri giorni, benchè facciano tanto chiasso cubisti, futuristi ed espressionisti, e la critica paia aver perduto ogni lume, si ammirano i quadri magistrali di Zorn, di Sargent, di Sorolla.

Anche il giudizio sui grandi pittori veristi non ha avuto nel corso di tre secoli variazioni sensibili, mentre quello sui pittori incompletamente veristi, o dominati da ricerche non dipendenti dallo scopo immediato della pittura, hanno subito gli alti e bassi della moda. Ma, per tornare a David, anche questo pontefice del neoclassicismo che asserviva la pittura a scopi politico-sociali e nei quadri di composizione si studiava di imitare i marmi antichi invece della natura, dovendo mettersi di fronte a questa per fare un ritratto, e rinunciare alla ricerca di una bellezza astratta, metteva la sua opera in armonia coi principî fondamentali ed eterni dell'arte e la sottraeva alla incerta sorte della moda e del gusto.

Siccome il ritratto è dunque per sua stessa natura il genere pittorico meno soggetto all'influenza dello stato peculiare di un'epoca o di una scuola, si possono trovare buoni ritrattisti anche in epoche di decadenza artistica e in scuole dominate dal manierismo; in ogni modo il ritratto può sempre fornire la vera misura delle facoltà fondamentali del pittore, le quali risiedono nella potenza della sua osservazione della natura.

— Secondo il punto di vista affatto oggettivo da cui voi considerate il dipinto, mi pare che il paesaggio e la natura morta possano, come genere, dar la misura delle qualità d'osservazione e di imitazione del vero possedute da un pittore quanto il ritratto. Io stimo piuttosto che questo richieda dall'artista un intuito particolare, una penetrazione dell'animo umano da cui proviene al ritratto il suo più alto valore, che è essenzialmente psicologico.

— Certo noi dobbiamo valutare le facoltà pittoriche dell'artista senza riguardo al soggetto che egli ha prescelto, e giudicando il dipinto, badare esclusivamente alla efficacia della imitazione, indipendentemente dalla qualità della scena imitata. Non v'è dubbio tuttavia che il conseguire l'eccellenza nel ritratto è cosa più ardua che non il conseguirla in un altro genere pittorico.

Si deve considerare anzitutto che l'uomo esercita normalmente sulla figura del suo simile, per necessità pratiche come per fondamentale interesse dello spirito, una osservazione di gran lunga più attiva e penetrante che non sia l'attenzione che egli dedica a qualunque altra figura, o aspetto naturale: da questa ovvia specializzazione dell'osservazione deriva una educazione visiva specifica a soddisfare la quale occorre, nell'opera d'arte, una imitazione della natura assai più completa e precisa che non sia quella sufficente, in linea generale, a dare l'illusione della realtà nella rappresentazione d'altri soggetti. Noi vediamo spesso ottimi pittori antichi i quali imitavano in modo eccellente la figura umana, rappresentare certi animali, e specialmente le fiere, con una approssimazione che ci fa sorridere, ma che pure soddisfaceva un pubblico il quale non aveva mai esercitato la sua osservazione su tali animali.

Non è privo d'importanza osservare a questo punto che mentre nelle civiltà più progredite prevale assolutamente l'interesse pel fenomeno uomo, presso le società primitive l'interesse maggiore si riversa sugli animali. Una conseguenza di questo fatto è il grado veramente elevato di naturalezza raggiunto dagli artisti dell'età preistorica nella imitazione degli animali, il quale contrasta con una assoluta imperizia nella imitazione della figura umana. È stato rilevato come la rappresentazione degli animali in alcuni monumenti grafici e pittorici della cosidetta civiltà dei cacciatori di renne attesti una sicurezza di percezione del movimento degli animali che non può essere conseguita se non mediante una specializzazione dell'osservazione quale in seguito non si ebbe forse più a verificare. Così nell'alto medioevo gli animali furono in genere rappresentati con maggiore perizia che non gli uomini; tanto che si può con sicurezza affermare come anche questo fenomeno trovi esatto riscontro in quanto accade nell'uomo quale individuo, che da bambino prova una curiosità assai più viva per gli animali che non pe' suoi simili.

Ora, dal Rinascimento dell'arte in poi, l'imitazione pittorica della figura umana ha conseguito ad opera di sommi artisti tale perfezione, si è concretata in tanti capilavori così universalmente conosciuti da rendere ovvii i più formidabili confronti.

— Ciò che dite è giusto, ma vale per tutti i quadri nei quali è rappresentata la figura umana, non in modo particolare pel ritratto: in questo il pittore deve rappresentare un carattere, un'anima, e per farlo occorre che sappia intuirlo. Insomma per dipingere bene un ritratto bisogna che lo senta.

— Mio caro, queste vostre espressioni, che sono del resto moneta corrente, mi sembrano molto imprecise ed atte piuttosto a confondere che a chiarire le idee sulla natura della ricerca che il pittore deve fare per dipingere un ritratto, su ciò che egli può rappresentare e sul come deve rappresentarlo.

Siccome il lavoro del pittore è sempre ed esclusivamente basato sulla visione, *sentire* un ritratto non può avere altro significato che quello di simpatizzare col soggetto di esso.

— Appunto.

— Dunque per ben dipingere un ritratto occorrerebbe che il pittore simpatizzasse colla persona che egli vuol rappresentare. Ciò viene a significare che il pittore non saprebbe osservare e quindi imitare che individui pei quali sentisse una particolare simpatia umana. Può darsi che esistano dei pittori, e anche ne esistano molti oggigiorno, i quali si lascino dominare da tali idiosincrasie: per parte mia, nego assolutamente che queste possano aumentare di una linea il valore del risultato pittorico che l'artista consegue mediante la pura facoltà di osservare con esattezza forme e colori.

Simili idiosincrasie non possono condurre ad altro che ad una inferiorità dell'artista nel senso che egli, provando ripugnanza per molti soggetti, dovrà limitare il campo della sua osservazione e quindi della sua produzione. È certo che i grandi ritrattisti non ebbero tali debolezze, ma osservarono con occhio ugualmente tranquillo e penetrante tutti i modelli ai quali l'esercizio della professione li metteva in presenza. Essi non ebbero che una sola ricerca: la assoluta oggettività dell'imitazione, la più grande evidenza plastica.

Velazquez dipingeva con pari potenza sovrani, artisti, condottieri, donne, bambini, nani ed idioti. Nella produzione di Holbein, di Tiziano, di Moroni, di Rembrandt troviamo tutti i tipi, dal più volgare, anzi dal più insignificante, al più aristocratico e al più significativo. Studiandola avvertiamo che la maggiore e minore eccellenza di alcuni ritratti in confronto di altri dello stesso autore dipende non già dai diversi tipi psicologici che rappresentano, ma dalle diverse fasi della esperienza visiva del pittore.

Nessuno di questi artisti possedeva un particolare intuito psicologico, nè si preoccupava d'indagare entro l'anima della persona che gli posava davanti; se osserviamo i loro quadri drammatici, dobbiamo anzi concludere che alcuni di essi, come Holbein e Moroni, ne erano le negazione, tanto essi appaiono miseri e convenzionali dal lato dell'espressione. Eppure proprio questi sono i pittori che hanno prodotto i capilavori del ritratto psicologico.

Leonardo da Vinci nel suo Trattato della Pittura non cessa di raccomandare all'artista l'osservazione e l'annotazione mediante rapidi schizzi dei movimenti fisionomici delle persone nei momenti in cui esse sono agitate da una passione, al fine di servirsene pei quadri a soggetto drammatico, e mostra di annettere somma importanza all'imitazione esatta dei segni indicatori degli stati d'animo quando la scena che si vuol rappresentare li mette in giuoco; ma parlando del ritratto dal vero non accenna minimamente a ricerche d'ordine psicologico. Per verificare se il ritratto ha raggiunto il suo scopo egli non dà altro consiglio al pittore che quello di confrontare il dipinto con l'immagine del modello riflessa in uno specchio: la maggiore lode che il pittore possa meritarsi è, per Leonardo, quella acquistata per aver dato alla figura il massimo rilievo, cioè la più grande evidenza plastica.

Tenete per fermo che nel ritrarre la Gioconda egli, dopo di aver collocato la modella nelle condizioni di luce che considerava le più adatte a metterne in evidenza tutte le particolarità fisionomiche, non pensò ad altro che ad imitare oggettivamente tutti i valori plastici percepiti dal suo penetrantissimo occhio: e così Leonardo dipinse quel capolavoro che è ritenuto un miracolo di espressione psicologica. Tutti i grandi ritrattisti non ebbero ricerca diversa. L'espressione nel ritratto risulta dalla individuazione precisa della persona rappresentata, e l'individuazione dalla imitazione della sua fisionomia immune da ogni alterazione accidentale.

Per questo occorre che il modello venga posto in un ambiente luminoso favorevole alla osservazione di tutti i suoi lineamenti, e che si trovi in uno stato di perfetta tranquillità fisica e morale perchè i lineamenti stessi non siano alterati, ed egli non perda la somiglianza con sè medesimo, cioè col suo aspetto normale.

Infatti voi vedete che Holbein, Moroni, tutti i ritrattisti che si proposero principalmente di rendere la fisionomia umana in tutto il suo significato individuale, collocarono il modello in una luce tranquilla ed ugualmente diffusa e lo rappresentarono in istato di completo riposo.

— Eppure io credo che per dare al ritratto il suo più alto valore artistico, sia necessario che il pittore sappia mettere in evidenza mediante una accentuazione sapiente certi caratteri fisionomici, in modo da fare del ritratto il rappresentante tipico di un temperamento umano. Altrimenti non vedrei una vera differenza tra il ritratto del pittore e quello del fotografo.

— Qualunque accentuazione arbitraria dei lineamenti fisionomici ad opera del pittore porta alla caricatura. Il ritratto determina un tipo umano quando l'imitazione oggettiva raggiunge un alto grado di potenza, per cui la figura del quadro sembra veramente, come desidera Leonardo, quella d'una persona viva veduta in uno specchio. Siccome ogni persona rientra in una delle categorie di tipi umani che riappaiono continuamente ad ogni generazione, noi proviamo l'impressione davanti a un ritratto potentemente realizzato, di aver conosciuto il modello e di indovinarne il carattere morale. In sostanza il vero ritratto psicologico non viene ad essere che il ritratto potentemente oggettivo, il quale si impone colla propria evidenza dando la perfetta illusione della vita.

Mentre la fotografia coglie il ritrattato in un momento nel quale, anche per la preoccupazione della forzata immobilità, egli può non presentare la sua fisionomia abituale, come infatti avviene il più delle volte, il pittore colla osservazione prolungata ha modo di rilevare la fisionomia normale del modello e di imitarla.

Ma anche dal punto di vista meramente oggettivo l'opera dell'artista, quando questi sia appena mediocre, risulta superiore a quella del fotografo. L'immagine fotografica è sempre dura, piatta, debole, per la mancanza di mezzetinte e per le crudezze dei rapporti di tono. Il più mediocre pittore ottiene facilmente quel tanto di verità oggettiva che ci fornisce la fotografia, mentre un maestro ci dà con la sua imitazione pittorica un ben più alto grado di naturalezza.

Infatti possiamo trovare prima della invenzione della fotografia molti pittori le cui imitazioni della natura sono perfettamente simili a quelle fotografiche, e che pure furono sempre considerati artisti inferiori non

per mancanza di soggettivismo, ma per insufficienza di oggettivismo: e ciò a parte l'ammirazione che l'uomo prova per il prodotto delle facoltà personali del suo simile in confronto di quello della macchina.

Che la visione dei grandi maestri, pur superando di gran lunga quella dell'obbiettivo fotografico, sia oggettiva, lo dimostra anche il fatto che le opere dei maggiori ritrattisti di scuole e di epoche diverse presentano spesso fra loro una grande analogia: tanto che si è verificato più d'una volta il caso che gli intenditori siano rimasti incerti se attribuire un ritratto in cui mancassero indizi di carattere decorativo a uno o all'altro di parecchi dei più grandi pittori della storia dell'arte.

Ed è questa un'altra prova che l'elemento soggettivo, nelle rappresentazioni di massima potenza, scompare presso che totalmente, e l'indizio della personalità dell'artista non è dato quasi che dal maggior grado di perfezione raggiunto nella realizzazione oggettiva.

Dopo questo, la discussione sulla natura del ritratto col mio amico pittore ebbe termine e noi proseguimmo la peregrinazione attraverso le sale del grande museo.

LA PITTURA E LE ALTRE ARTI

Andavamo lungo un viottolo campestre, in un tramonto d'autunno, entrambi penetrati dal fascino dell'ora che versa una melanconia così soave e solenne nel cuore degli uomini.

— Oh, poter esprimere in un quadro questa commozione che ritorna senza fine da che l'uomo respira sulla terra, insieme intensa e indefinita, e nella quale l'anima pare cullarsi come in una musica divina! Rendere in tutta la sua purezza questa sensazione così supremamente poetica, a cui sembra che neppure gli spiriti più volgari possano sottrarsi! esclama il mio giovane amico.

— Il pittore ha un unico mezzo per raggiungere un tale fine emotivo: ed è di osservare colla maggiore attenzione e di riprodurre colla più grande esattezza tutti gli elementi formali e coloristici di cui è composta questa scena che ci commuove. Quanta maggiore sarà l'oggettività raggiunta in tale imitazione, tanto più grande sarà l'analogia fra la sensazione che l'osservatore proverà davanti al quadro, e quella che egli subisce in presenza della scena naturale.

— Dunque il pittore sarebbe in grado di suscitare dei sentimenti che egli potrebbe anche non provare?

— Certamente, perchè la natura stessa della sua arte consiste nel rappresentare non già dei sentimenti, ma gli oggetti che producono tali sentimenti. È strano che questo concetto così ovvio e che sorge dalla più elementare riflessione dedicata ai mezzi di cui la pittura dispone, appaia tante volte come cancellato dalla mente degli scrittori, ed anche degli stessi pittori. Una delle più perniciose confusioni (che è pure uno dei più sicuri indizii di decadenza artistica) è quella che porta ad oltrepassare i limiti assegnati a ciascuna delle arti e a compiere degli sforzi pazzeschi per esprimere ciò che non appartiene al suo dominio.

— Negherete voi che vi siano delle parti concordanti, delle evidenti analogie fra le varie arti? La commozione estetica, la realizzazione della bellezza non è lo scopo unico di tutte?

Poc'anzi ho detto che questo paesaggio mi suscita una sensazione paragonabile a quella che può suscitarmi una melodia; aggiungerò che i versi danteschi: «Era già l'ora che volge il desio.....», esprimono ugualmente la commozione che esso mi produce e che mi produrebbe un quadro il quale lo rappresentasse efficacemente.

— E ciò vi pare che basti per giustificare la confusione che si va facendo dei mezzi e degli scopi delle varie arti?

Un quadro che mi rappresenti un tramonto — per esempio il *Paesaggio dal ponte* di Rembrandt mi mette davanti agli occhi le cause della commozione, la musica dal canto suo può esprimermi una tendenza dello spirito e una melanconia indefinita; la poesia dantesca mi precisa invece la commozione come è provata dalla generalità degli uomini. Ma il pittore non potrebbe esprimere direttamente la commozione, nè il poeta rappresentare il paesaggio, ma solo suggerirlo con indicazioni verbali che agiscono sulla fantasia del lettore.

— Una data armonia di colori può produrmi tuttavia una sensazione musicale: per esempio un accordo di colori chiari e brillanti mi dà una sensazione simile a quella che mi dà una melodia allegra, mentre un accordo di colori bassi e grigi mi procura una sensazione analoga a quella suscitata da una melodia triste.

— Una sensazione così indefinita può essere prodotta da un tappeto, da un fregio, e persino da una tinta presa isolatamente; voi vedete che l'arte entra ben poco in un simile risultato e che si tratta di una eccitazione o di una depressione nervosa ottenuta con la sola efficacia del mezzo fisico, indipendentemente dall'opera dell'artista.

La musica staccata dalla parola non può in realtà che esprimere due stati d'animo generali: uno eccitato, l'altro depresso; per questo io credo che Platone non errasse quando disapprovava il distacco della musica dalla poesia, e opino che la musica presa a sè entri nel rango delle arti decorative, come la pittura e la scultura ornamentali e l'architettura, le quali non possono venire giudicate con l'eterno e infallibile riferimento alla natura in quanto non sono rappresentative d'una realtà nè del mondo esteriore nè di quello interiore.

— Con questo criterio voi dividete le arti in due categorie, mentre il criterio della bellezza serve a giudicare l'arte nel senso più comprensivo.

— Il criterio della bellezza astratta non ha mai servito ad altro che a balocare i metafisici, i quali hanno dato cento diverse definizioni dell'arte, di cui non una sola si regge, semplicemente perchè nessuno ha mai saputo dare una definizione soddisfacente del concetto di bellezza. Per me le arti pure sono le arti il cui unico scopo, all'infuori di ogni utilità pratica, è l'imitazione del vero, appartenga esso al mondo esteriore o al mondo interiore. Queste arti che io chiamerò, per intenderci, rappresentative, sono la poesia, che esprime il mondo interiore e suggerisce il mondo esteriore mettendo in moto l'immaginazione, la musica, in quanto unita alla poesia ne rialza l'efficacia comunicativa nell'espressione degli affetti, la pittura che imita il mondo esteriore nelle sue apparenze di forma e di colore, la scultura che imita gli uomini e gli animali nelle tre dimensioni.

La bellezza delle opere appartenenti a queste arti risulta dalla più grande efficacia con la quale imitano la natura; perchè sin che questa manterrà le sue leggi, e l'uomo la sua attuale organizzazione cerebrale, una tale bellezza agirà su di lui e la sua presenza nell'opera d'arte potrà venire oggettivamente dimostrata mediante un termine di confronto stabile e certo.

L'architettura, le arti plastiche applicate alla decorazione vanno invece giudicate in gran parte col criterio dell'adattamento all'uso pratico e non si possono considerare arti pure. Esse appaiono d'altronde più un prodotto collettivo che un prodotto individuale e sono ben lungi dall'avere sull'animo umano l'efficacia emotiva e l'eloquenza durevole delle arti rappresentative, le quali soddisfano al più alto bisogno dello spirito umano: la conoscenza del vero per sè stesso, all'infuori d'ogni pratica utilità.

Anno 1926 Nuova Serie - Parte II. Vol. XXVII

ATTI DELL'ATENEO DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

Comunicazoine del socio Prof. D. RONZONI

" SPERA CELESTIAL O SPIRITUAL ,,

UNA VARIANTE DANTESCA SEPOLTA VIVA

Nella tredicesima terzina del canto quarto del Paradiso, c'è questa variante:

> « Qui si mostraro non perchè sortita
> sia quella spera lor, ma per far segno
> de la spiritual / celestial ch'ha men salita ».

La lezione *spiritual* è stata sepolta sotto un tal cumulo di codici e più di stampe, che tutti i tentativi di strapparnela fuori riuscirono vani.

Sperava che nell'ultima edizione critica della Commedia la povera sepolta viva avrebbe riveduta la luce; ma invece — chi sa per quali ragioni alte e recondite? — si sigillò la sua tomba così che forse non ne uscirà più.

Mi affretto a dire che, senza un'ombra d'ironia, parlo di ragioni alte e recondite: le chiamo così, perchè stanno più su delle ragioni che io credo militino per la male abbandonata lezione e perchè stanno tanto in alto che non riesco a indovinarle. E detto questo, per doveroso riguardo ai bravi e dotti critici che lavorarono alla recente edizione della Commedia, passo subito ad esporre quali si siano le ragioni che mi fanno pensare e dire che la lezione *spiritual* è stata ed è una sepolta viva.

***

Conviene ricordare il passo della Commedia dove ricorre la doppia lezione.

Dante, quando nella placida e quieta luce del cielo della luna, vede il gruppo di anime, tra le quali ridono Piccarda e Costanza, corse subito col pensiero alla sentenza di Platone, secondo la quale « le anime tornano alla

stella onde sono decise». La dotta reminiscenza si muta in dubbio che gli sta fitto nel suo animo, anche dopo che Piccarda e Costanza cantando vanirono «come per acqua cupa cosa grave».

Beatrice gli lesse nell'anima il dubbio che ha tanto di fiele ereticale e, a strapparglielo, gli dice: «Guarda che tutti, i beati dal primo serafino all'ultima delle anime sante, stanno raccolti su nel cielo empireo; e le anime che hai visto nel cielo della luna e le altre che vedrai negli altri cieli, ti appariranno nelle varie spere.

«Qui si mostrano non perchè sortita
sia quella spera lor, ma per far segno
de la spiritual / celestial ch'ha men salita».

Queste apparizioni racchiudono un ammaestramento per te; queste anime si incomodarono a scendere nei vari cieli per insegnarti quali siano le sfere *celestiali* o *spirituali* che hanno più o meno salita. Naturalmente, l'insegnamento varia a seconda che si legge l'uno o l'altro dei due aggettivi.

Se si legge *spera celestial*, l'insegnamento si riduce a questo: le diverse schiere di anime ti vogliono far capire che anche lassù, nell'Empireo o nella Candida Rosa, occupano un posto corrispondente a quello in cui si mostrano.

Così le anime manchevoli ai voti che incontrasti nella luna, che è il cielo più basso, occuperanno anche lassù i posti meno alti. Più su staranno gli spiriti che furono attivi «perchè loro fama e gloria secondi» quegli spiriti che tu vedrai in Mercurio; e così è di tutte le altre schiere».

E tutti i dantisti che lessero e leggono *celestial* intesero così le parole di Beatrice.

Scrisse l'Ottimo... «Qui si mostrarono non perchè questa infima spera sia in loro parte, ma per dimostrazione dei gradi celestiali, e che questo è il più basso grado de li beati, epperò sono meno saliti verso Dio».

Non differentemente si espresse il Flamini che se non è l'ultimo dei commentatori di questo passo, è il più autorevole fra gli ultimi: «I beati si mostrano a Dante nei vari cieli, solo per far segno della sfera celestiale più o meno alta che quivi essi occupano...»

Quel vastissimo anfiteatro di più di mille gradi, che costituisce la loro città, dal mezzo in su è occupato da spiriti quivi «locati per gradi differenti» secondo il loro merito.

Altro significato non scaturisce dall'aggettivo *celestial*; quindi, questa è l'unica e necessaria interpretazione che gli si può dare, buona o cattiva che sia.

Ma le parole di Beatrice prendono un senso tutt'affatto diverso, se si legge «*spiritual*».

È cosa saputa che anche ai tempi di Dante i teologi distinguevano diverse maniere di vita spirituale più o meno facili o aspre a seguirsi e, quindi, più o meno nobili, più o meno meritorie agli occhi di Dio. Al medio evo poi l'argomento piaceva e ci si lavorava attorno con amore. Così le varie vite spirituali sono state studiate sottilmente nel *Beniamin Maior*, nell'*Itinerarium mentis in Deum*, nella *Scala aurea virtutum* e nel *De sex alis Seraphim*. E in un opuscoletto che passò, fino all'ultima edizione critica, tra le opere di S. Bonaventura, nel *De Ecclesiastica Hierarchia*, si dimostra come

le diverse vite spirituali *coelorum nomine significentur*. Dunque, le diverse maniere di vita spirituale, metaforicamente, si chiamavano *vie, ali, scale*; nè mancò chi li chiamò *cieli*; e Dante le chiamò *Spere spirituali*, di cui erano segno e simbolo le sfere celesti.

Non era, dunque, una novità e molto meno una stranezza la fantasia di Dante. Come negli spazi del cielo roteavano le sfere planetarie, una più radiosa dell'altra, così, nei campi dello spirito, si muovevano altre sfere tra loro diverse di bellezza e di preziosità.

Così la risposta a Beatrice fu sempre intesa da chi vi lesse l'aggettivo «*spiritual*» a cominciare da Jacopo della Lana, dall'autore del Falso Boccaccio e dall'ignoto Postillatore del Codice Ambrosiano sino al Tommaseo. Si legge nel Commento Laneo:

«Qui vuole mostrare l'autore che la più bassa e leggera via che sia da ascendere a vita eterna, si è quella della religione, la quale consiste in gran parte in astinenzia; quella via che ascende per martirio è più faticosa e di maggior merito, e però quando la Chiesa deve canonizzare alcuno eroe se può provare martirio non domanda altra cagione sia stata la condizione della persona qual si voglia; e se non si può provare martirio cerca ed inquerisce sottilmente di sua condizione e se non ha espresse ed evidenti prove non è scritto in Canone; e questo avviene perchè è certa cosa che la via del martirio è più aspra e richiede più tanta disposizione che l'altra».

E nel Falso Boccaccio: «Qui vuole mostrare l'autore che la più bassa e leggera via, che sia da ascendere a vita eterna, sia quella della religione, la quale consiste gran parte in astinenza, quella via che ascende per martirio è più faticosa e di maggior merito»; e nelle Postille del Codice Ambrosiano «*Levior via ad coelum religio, quia solum obedientia meretur gravius videtur martirium quo magis meretur*»; e il Tommaseo commentò laconicamente, ma con sufficiente chiarezza: «*Gli spiriti della Luna sono apparsi a te per far segno a te di essere meno alti in merito*».

Anche la lezione *spiritual*, quindi, non ammette diversità d'interpretazione; ed anche da essa non derivano altri sensi.

***

Le due lezioni dunque portano a due significati profondamente diversi. Chi è che non li vede? La lezione *celestial* fa pensare ai vari gradi di gloria, la *spiritual* a vari gradi di merito; quella fa pensare all'empireo, questa alla terra; quella distingue varie sezioni nella Candida Rosa, questa segna varie maniere di vita a cui l'uomo può dedicarsi quaggiù. Pure su questa diversità bisogna insistere, perchè un commentatore antico, ed alcuni dantisti moderni identificano i due significati. Benvenuto da Imola si trovò dinnanzi le due varianti, e per cavarsi d'impiccio nel suo Commento diede alla lezione *spiritual* il preciso valore di celestial; e per tutta ragione scrisse tra i due aggettivi un idest: *sphera celestial idest spiritual*. Fu molto spiccio e disinvolto; eppure da quanti fu seguito nella strana identificazione! Fu così che il bellissimo e diversissimo senso della lezione *spiritual* andò smarrito.

I moderni dantisti però vollero dare una ragione della identificazione dei sensi da loro sostenuta, ma non è altro che un cavillo.

Il merito, ragionano, è misura della gloria; quindi se Dante avesse anche scritto *spiritual*, è come abbia scritto *celestial*; perchè alludendo, ai vari stati di vita spirituale implicitamente, allude pure ai diversi gradi di gloria, fissati nella Candida Rosa. Ma non occorre un lungo ragionamento nè molto acume per vedere il vizio logico e la capziosità del sofisma.

Intanto sta sempre che se Dante scrisse *spiritual*, pensò e parlò *direttamente* dei diversi stati di vita terrena; e perchè si deve andare a cogliere nelle sue parole, non un senso equivalente, ma un senso che, a tutt'al più, è una lontana conseguenza? E si noti che è una conseguenza che Dante, da buon teologo qual'era, si sarebbe ben guardato dal dedurre. La diversa perfezione di vita spirituale è sì un fattore del merito; ma non è il merito e nemmeno ne è una misura sicura e infallibile. Uno può avere abbracciato la vita più alta e perfetta, ma se non visse fervorosamente quella vita, può trovarsi ricompensato d'una gloria inferiore a quella che altri si meritò in uno stato di vita comune.

Questa è una verità non di alta teologia, ma che si conosce dalla comune dei cristiani. E Dante, non molte terzine prima di quella che stiamo studiando, fece dire a Piccarda:

> .... Vita perfetta e alto merto inciela
> donna più su....

E vuol dire precisamente che S. Chiara ha maggior gloria in paradiso, sia per il tenore di vita perfetta a cui diessi e sia per i grandi meriti che si acquistò vivendo con fervore di carità nell'altissimo genere di vita prescelto.

Nè questo è il solo passo che si potrebbe citare. Ora non è mettere in contradizione Dante con sè stesso, fargli dire che *sfera spiritual* e *sfera celestial* sono due espressioni equivalenti?

Mi spiace che a dar corso e credito a questo errore sia stato un dantista che sa, e molto, di teologia. Ma lui voleva ad ogni costo identificare il senso dei due aggettivi e delle due frasi; e quando si vuol arrivare ad una meta, non si guarda tanto per il sottile alle vie che si seguono. Resta, dunque, che è un vano tentativo e un far dire a Dante una grossolanità teologica e, quel che più monta, è un metterlo in contraddizione con sè stesso l'identificare il senso delle due lezioni. E resta pure dimostrato che non si può disinteressarsi della scelta fra le due lezioni, con questo specioso motivo o con questo cavilloso pretesto.

***

Ma a quale delle due lezioni si dovrà dare la preferenza? Si leggerà *celestial* o *spiritual*? Se il senso di due o più lezioni fosse un argomento decisivo nella scelta, non si potrebbe esitare un istante a bandire la lezione corrente «*celestial*», e a sostituirvi l'altra sfortunatissima di «*spiritual*».

Bisogna aver sott'occhio la terzina:

> Quei si mostraro non perchè sortita
> Sia questa spera lor, ma per far segno
> De la celestial ch'ha men salita;

e bisogna ricordare che la lezione «*celestial*» esige che l'espressione «*sfera celestial*» significhi una o più Sezioni della Candida Rosa o dell'Empireo. Ora Dante, nella ricchezza della sua fantasia, chiama quelle porzioni del paradiso con nomi svariatissimi: le dice *gradi*, *sedi*, *soglie*, *banchi*, *circoli*, *giri*, *foglie del mistico fiore*; ma non si lascia mai sfuggire dalla penna, nemmeno in fallo, il nome di *sfera*. Quel nome, proprio negli ultimi canti del Paradiso, lo adopera a significare tutto l'Empireo ma non una sola Sezione di esso.

Cacciaguida, a Dante che desidera vedere scoperta la faccia del trisavolo, risponde:

> Frate il tuo desire
> s'adempirà in su l'ultima spera.

E l'Arcangelo Gabriele canta che il suo omaggio festoso finirà, quando Maria avrà resa più divina «*la superna spera*». Nè si deve dimenticare che Dante, così facendo, si attenne all'uso generale del suo tempo e non del suo tempo soltanto. Il nome di *spera* significa un corpo solido di forma rotonda e convessa e un pò schiacciata alle due estremità; e con quale diritto si potrà sostenere che nel canto IV del Paradiso, contravenendo all'uso comune, da lui costantemente rispettato, dia al nome sfera il valore di sezione dell'empireo?

Qui c'è di mezzo un bel capriccio o un grosso arbitrio esegetico. Si oppone che è una necessità: se si vuol dare un senso a quella terzina, bisogna necessariamente intendere così l'espressione *spera celestial*.

Verissimo: ma è altrettanto vero che la lezione celestial si puntella e si regge in piedi e ha per base uno sforzo o una violenza esegetica. La quale o il quale, a voler dir lo vero, passa ogni segno del verosimile o rasenta quasi l'assurdo.

Si rilegga difatti la terzina:

> «Qui si mostraro non perchè sortita
> sia quella spera lor, ma per far segno
> de la celestial spiritual ch'ha men salita».

Nel secondo verso la parola spera va presa, e la si prende da tutti, nel suo valore normale: l'espressione *questa spera* disegna tutto il cielo della luna e non una sola porzione di esso. Nel verso che segue immediatamente, dove è taciuto il nome spera, perchè è tanta la vicinanza logica e materiale, e perchè la reggenza del nome è così viva e così sentita, in quel verso gli si fa indicare una sezione dell'empireo o della Candida Rosa.

Il che vuol dire che allo stesso nome, nel medesimo passo, si danno due significati diversi. E non è un assurdo esegetico? E questo si fa e si deve fare perchè la lezione *celestial* abbia un senso. Nè si dica che sono quisquiglie e pedanterie. Sono sforzi e violenze e assurdi ermeneutici, ai quali non è mai lecito ricorrere nell'interpretazione del pensiero di nessun autore, ma molto meno quando s'interpreta Dante.

E fosse almeno buono il senso, che con tali strappi alle norme più sicure dell'esegetica, si spreme dalla lezione «*celestial*». Come si disse, il senso è che l'ordinamento dei beati nelle sfere planetarie è una sensibile e tangibile dimostrazione dell'ordinamento che i beati hanno su nella Candida Rosa.

E per chiarire e rassodare questa spiegazione, il Flamini e il Busnelli aggiungono che su nell'empireo, in causa dell'immenso « convento delle bianche stole » e del fulgore onde sono avvolte, non si potevano vedere le sottili divisioni delle varie beatitudini.

Ma non è affatto vero. Nei canti del Paradiso dove è descritta e celebrata la festa della Candida Rosa, Dante può bearsi nella vista di Cristo, e vede Maria « la faccia che più a Cristo somiglia; vede S. Anna

> tanto contenta di veder sua figlia
> ch'occhi non muove per cantare osanna.

E poi, in gradi più o meno alti, vede e distingue e fa il nome a i Santi dell'antico e del nuovo Testamento.

Se, dunque, il poeta avesse voluto aguzzare un pò più gli occhi e, fuori di scherzo, se lo avesse creduto conforme alla scienza teologica, avrebbe potuto benissimo distinguervi tutto il non complicato ordinamento dei cieli planetari. Quanto dunque escogitarono quei due bravi dantisti per conciliare il senso della lezione *celestial*, a loro tanto cara, non sembra troppo conforme a quanto si legge negli ultimi canti della Commedia.

Ma senza questo, tutto ciò che si fa dire a quel benedetto aggettivo *celestial* trova una smentita e una contraddizione negli ultimi canti della Commedia.

C'è un fatto curioso in proposito. Sullo scorcio del secolo passato, quando la critica storica portò ad uno studio serio dell'opera di Dante, alcuni dantisti si proposero di cercare le armonie fra i due ordinamenti dei beati della Candida Rosa e dei cieli planetari. Non era questo sensibile e tangibile dimostrazione di quello? e, Dante non li autorizzava a queste ricerche con la sua esplicita parola? Non aveva egli scritto che le anime, apparse nella tranquillità della luce lunare, erano segno che dimoravano *nella sfera celestial ch'ha men salita*? E ci si misero con dottrina e con ardore. Giovanni Federzoni ci diede lo studio più compiuto e più dotto sull'argomento. Ma le sue conclusioni non piacquero e si discussero non poco; ma anche i più tenaci difensori della lezione *celestial* dovettero ritirarsi, come ad ultima difesa, dietro questa conclusione: le armonie e le rispondenze tra i due ordinamenti ci sono, perchè ci devono essere; e ci devono essere perchè Dante lo disse; ma non si vedono tra i bagliori delle bianche e fulgide stole. Così la lezione *celestial* trascinò gli studiosi di Dante in un vicolo cieco; dal quale escono o credono di uscire con questa misera scappatoia; la rispondenza c'è, ma, non si vede! Chi legge invece gli ultimi canti della Commedia, senza prevenzioni, trova che, tra l'ordinamento della Candida Rosa e quello dei cieli planetari, non ci sono armonie, ma profonde differenze.

Nelle sedi più basse del mistico e immenso fiore godono quelli che vi salirono « non per proprio merito »; e dove si trovano questi fortunati nei cieli sottostanti? e come ci potevano avere un posticino qualunque, se laggiù ci sono o spiriti manchevoli ai voti, o spiriti militanti o giudicanti, o sapienti o contemplatori!

Ancora, la Candida Rosa ha un'ampia divisione verticale che separa gli spiriti « secondo i diversi aspetti della fede »: di qua ci sono gli spiriti che credettero in Cristo venturo, di là quelli che credettero in Cristo già venuto: insomma vi sono separati i santi dell'antico e del nuovo Testamento. E

di questa divisione c'è traccia nei cieli sottostanti? O non vi si trovano alla rinfusa anime beate dei due Testamenti? E credo che si possa anche sostenere che la classificazione dei cieli planetari non si possa, teologicamente, vedere applicata al vero Paradiso o alla Candida Rosa; perchè la gloria vi è distribuita non secondo lo stato più o meno perfetto che altri abbia abbracciato, ma secondo i meriti personali.

Ma lasciando questo, sta il fatto che la lezione *celestial* crea una contraddizione nella struttura della Commedia.

L'ultima guglia « del miro ed angelico tempio » non sarebbe stata costrutta secondo il disegno che Dante aveva promesso. Fu una sbadataggine del poeta? Fu un pentimento artistico, una correzione portata al disegno primitivo? Può essere ma può essere anche che Dante non si sia mai sognato di scrivere quel malaugurato aggettivo di *celestial*; e allora queste ricerche e queste discussioni avrebbero avuto un falso fondamento. E tutta la colpa ricade su la troppo fortunata lezione che non so come sia riuscita ad affascinare tanto gli studiosi di Dante ed i critici del testo della Commedia. Perchè risulta in modo chiarissimo che, per darle un senso qualsiasi, bisogna ricorrere a strappi, a violenze e ad assurdi esegetici; e poi il senso che se ne ottiene oscura la struttura morale della Commedia e vi si addensa sopra difficoltà insolubili.

***

Vedasi ora come la troppo sfortunata e disprezzata lezione *spiritual* si adagia benissimo nella lettera e nel senso della Commedia, senza sollevare difficoltà di sorta. La nota terzina direbbe che le anime appaiono nei diversi cieli per mostrare quali sono gli stati della vita spirituale che hanno maggiore o minor salita. Qui la parola *spera* si prende nel senso che sempre si diede alla parola e che fu consacrato dall'uso costante del poeta. Gli stati spirituali sono figurati come tante spere muoventesi negli spazi dello spirito, come le sfere planetarie si aggiravano più o meno lente e luminose negli spazi celesti.

E la immagine tanto bella avrebbe nulla di strano; l'oscuro autore del *De Ecclesiastica Hierarchia* non l'ha adoperata e messa a fondamento del suo trattatello? *Coelorum nomine varii status animarum significantur*. Proprio *significantur*, il far segno adoperato dal poeta. E se si fosse ai bei tempi in cui lo studio delle fonti era tanto in onore, ci si potrebbe divertire abbastanza! La lezione *spiritual* non ha dunque bisogno di sforzi esegetici. E poi il senso da esso dato non urta affatto nella lettera dei Canti della candida Rosa. Ci ha nessun rapporto! Ancora, il suo significato si può dire desiderato nella Commedia. Piacevano tanto ai tempi di Dante le scale e le graduatorie dei vizi e delle virtù, che il posto nell'Inferno e nel Purgatorio ci diede due graduatorie di vizi: i cerchi, i gironi e le bolge della buia valle e le cornici della santa montagna non sono visibili e tangibili graduatorie del vizio? E perchè non ci avrebbe dato una graduatoria anche delle virtù? Coloro che scovano armonie dappertutto nella Commedia, perchè credono che ogni cosa vi sia lavorata in *pondere et mensura*, dovrebbero sentire questa lacuna. La lezione *spiritual* la compie in modo meraviglioso: le anime beate appaiono a

schiere nei cieli più o meno alti, perchè anche nella Commedia ci sia una scala aurea delle virtù! Infine essa non trascina gli studiosi di Dante a ricerche vane e che finiscono in malo modo. Se mai, essa li invita a vedere se la scala degli stati spirituali è stata disegnata con gusto teologico. Non mi lascerò sedurre dalla bellezza dell'argomento; e noterò soltanto il gusto tutto medioevale e una nota di attualità che vi è spiccatissima. Allora era molto apprezzata la vita contemplativa; e in Saturno, nel cielo più alto, collocò gli spiriti che « fur contenti ne' pensieri contemplativi ». Più al basso stanno gli spiriti che non ebbero il cuor saldo nella vita virtuosa a cui si erano votati. E così colpisce con nota di biasimo il mal vezzo contro il quale a Ravenna, proprio negli anni che ci passò il poeta, due o tre Concilii provinciali avevano sancito pene e fissate misure repressive. E per concludere, io non riesco a capire come con tanto ardore si difenda la lezione celestial col pessimo senso che da; e penso anzi se non sia il caso di applicarle quel giusto canone di critica dei testi, per il quale una variante si può respingere anche solo per ragione del suo significato.

Come si può accettare per buona una lezione che non ha senso, senza ricorrere ad acrobatismi esegetici, per non usare parole più forti e, forse anche più giuste; e che da un senso che oscura e ingarbuglia maledettamente la struttura morale del Paradiso?

***

Ma l'argomento decisivo in materia di varianti è dato non dal loro senso, ma dalle stampe e dai codici. In anni oramai lontani, tentai un abbozzo della storia delle due varianti; e nelle linee generali e nei punti più sostanziati, credo che sia esatto e che non possa essere combattuto. (*I fondamenti dell'ordinamento morale della Divina Commedia e una variante del canto* IV del Paradiso. *Replica a Hlamini. Monza - Artigianelli* 1906). La conclusione generale era che anche le varianti, come i libri e come ogni cosa quaggiù, *habent sua fata*; e che la lezione *spiritual* con tutti i suoi sacrosanti diritti non potè sottrarsi alla sua cattiva stella: fu sfortunatissima, come fortunatissima fu la sua avversaria: *celestial*.

Ma ecco, senza commenti, i punti più salienti della storia, davvero curiosa:

1.° Nei primi anni della divulgazione della Commedia, nel codice Landi, il più antico — porta la data, generalmente accettata come vera, del 1336 — si legge *spiritual*. E la si legge pure in quattordici codici che sono sicuramente del trecento. La lezione *celestial* appare la prima volta in un codice che porta la data del 1337 e che è firmata da *Francesco di Ser Nardo da Barberino*; e può vantare nel trecento un numero di codici non troppo maggiori.

Se i quattro codici che non ebbi modo di consultare, tutti leggessero *celestial*, potrebbe contare diciannove codici. Ma di quei codici, quattro sono sicuramente attribuiti al copista di Barberino e tre altri sono ritenuti con buon fondamento della stessa famiglia. Criticamente, dunque, nel trecento, la superiorità numerica dei codici spetta alla lezione *spiritual*.

2.° Nel più antico commento della Commedia, quello di Jacopo della Lana, si ha netto e preciso il significato genuino della lezione « *spiritual* »

che ha nulla di comune col significato della lezione « *celestial* » è quel senso è conosciuto dal Falso Boccaccio e dal Postillatore del codice ambrosiano.

3.° Nel trecento e nei primi anni del quattrocento, si hanno codici, in cui la lezione primitiva era *spiritual*, ma fu corretta in *celestial* (il Magliabechiano, e il Trivulziano 1083); mentre in altri si sostituì all'antico *celestial* la lezione *spiritual*. Così il Cassinese (Bat. 409) il Lambertiano di Bologna (Bat. 409) e il Trivulziano (1072) che fu copiato da un padre Domenicano *Pater Stephanus ser Francisci doctor theologiae*; e questo fatto significa che le due varianti avevano il loro seguito di ammiratori e di difensori.

4.° Sulla fine del trecento, mentre i copisti intelligenti stanno litigando con le due varianti, Benvenuto da Imola, con molta disinvoltura e con soverchio spirito di conciliazione, ne identifica il senso.

5.° Nel quattrocento i codici che portano *celestial* salgono, a dir poco, al doppio: la lezione *spiritual* perde terreno.

6.° Quando la stampa strappò dalle mani poco sicure dei copisti la Commedia, le due lezioni ricompaiono con uguali diritti. Nell'edizione di Jesi e di Mantova (sono del 1472) si legge *spiritual*; e in quella di Foligno che è pure del 1472 e in quella di Napoli che è del 1477 si legge *celestial*; ma poi anche nelle stampe la lezione *celestial* ha il sopravvento.

Essa ricorre nell'edizione Aldina del 1502; e si sa che fu ritenuta e la si disse *la volgata della Commedia*, come si chiamò la volgata della Bibbia l'edizione fatta preparare da Papa Clemente VIII. Quel nome fu usurpato dall'edizione aldina; ma la conseguenza fu che la lezione *spiritual* non ebbe più l'onore d'una stampa.

7.° Nel 1595 la Crusca preparò un'edizione critica della Commedia, facendo collezionare più di cento codici a penna; e allora accanto alla lezione *celestial* ricomparve ancora l'abbandonata « *spiritual* ».

« La si ritenne di uguale bontà »; ma non la si sostituì alla lezione corrente « perchè in nulla si volle mutare, senza miglioramento, la stampa del 1502 ». Anche questi accademici credevano alla sinonimia dei due aggettivi! Intanto sulla povera lezione *spiritual* cresceva il cumulo delle stampe contrarie e qual editore poteva avere oramai il coraggio di di sotterrarla? Nel 1823, un buon letterato e un appassionato Dantista, il Viviani, preparò un'edizione della Commedia, secondo il codice *Bartoleniano* e che si ritiene da alcuni critici più autorevoli di quello stesso di Santa Croce. Orbene, quel codice legge indubbiamente *spiritual*; ma ciò nonostante in quella stampa si ha l'ormai tradizionale *celestial*.

8.° Nel 1837, la Crusca rimette mano ad una nuova correzione del testo della Commedia, ed esamina altri dieci codici, allo scopo di fare « una cernita severa delle varianti accolte dai loro antichi colleghi del 1595 e di respingere quelle che non riuscivano confortate dai codici da loro esaminati o che sembrassero inutili o poco degne del sommo poeta ». Ed in questa edizione in margine alla lezione « *celestial* » torna la variante *spiritual*. E piacque tanto al Tommaseo che coraggiosamente l'adottò nelle due edizioni della Commedia, da lui curate nel 1838 e nel 1854; e la corredò del genuino commento che da essa deriva. Fu felice intuizione del suo ingegno o frutto di studi negli antichissimi commenti? Non saprei dire, nè importa saperlo.

9.° Nel 1862, il Witte nella sua edizione critica della Commedia, non segue l'esempio del Tommaseo, ma la pone tra « le varianti confortate da

numerosi codici ». Così finisce la storia di questi due aggettivi: più in là non c'è che un po' di cronaca del giorno; ma prima è bene tirare un po' le somme. Ciò che, a tutta prima, sorprende è il numero dei codici e più delle edizioni che soffocano e schiacciano addirittura la lezione *spiritual*; una popolarità e una tradizione che dura quattro o cinque secoli da indubbiamente a pensare. Ma questo trionfo abbagliante, diplomaticamente, è offuscato da grosse macchie.

In primo luogo, la lezione *celestial*, se non ebbe la culla nella bottega di Francesco di Ser Nardo da Barberino, vi fu accolta bambina; e là ebbe le numerose sorelle colle quali uscì e si sparse alla conquista del mondo dantesco.

Si disse che fossero cento; ma, fossero anche meno, è indubitato che la famiglia dei codici barberiniani è numerosissima; e qual meraviglia che nel quattrocento la lezione « *spiritual* » abbia perduto tanto terreno nei codici! Ma c'è di peggio: il copista da Barberino non gode troppo buon nome. Gli antichi lasciarono scritto che fece cento copie della Commedia per preparare la dote alle numerose figliuole: era dunque un copista di mestiere!

Ed i moderni, cito il Barbi, pensano che « fosse tanto ignorante da non capire quello che scriveva, e tanto trascurato che gli avveniva spesso di scambiare parole simili per suono e per forma ». Quindi, la lezione *celestial* ebbe, forse, un'origine e indubbiamente un centro di diffusione molto sospetto.

In secondo luogo, l'edizione aldina fu più fatale alla variante « *spiritual* » per le stampe, di quello che sia stato il copista da Barberino per i codici del quattrocento. Ora l'edizione aldina si fece, a quanto dice il Barbi, su di un codice barberiniano e la sua nomea di volgata della Commedia oggi si ritiene da tutti ingiustamente usurpata.

Ai danni della lezione *spiritual* ebbe non poca parte l'errore che, per il senso, non valesse nè più nè meno della lezione « *celestial* ».

Se difatti gli accademici della Crusca del 1595 non fossero stati vittima di questo errore, essi che giudicavano la lezione *spiritual* ugualmente buona dell'altra, probabilmente l'avrebbero rimessa al posto che le spettava! Ora tutto questo, criticamente, significa che la tradizione e la popolarità della lezione « celestial » non è di troppo legittimo acquisto; e quindi non si può troppo contare nè su di essa, nè sul conseguente abbandono in cui fu lasciata per tanti secoli la lezione *spiritual*. È tutta questione di fortuna o di buona e cattiva stella!

Nè si deve dimenticare il fatto che ogni qualvolta si pensò, seriamente, ad una edizione critica della Commedia, sempre furono riconosciuti i sacrosanti diritti diplomatici della quasi obliata lezione *spiritual*. Così avvenne nel 1595 e nel 1837, quando la Crusca preparò le sue edizioni, e così pure nel 1862 quando il Witte tentò il suo saggio critico. Questo fatto non può forse valere da solo quanto il popolare e secolare trionfo della lezione celestial? Anche per queste vicende delle due varianti, ciò che decide del loro valore è la posizione storica che ebbero nel trecento. E nel trecento, e specialmente negli anni della prima divulgazione della Commedia, la lezione *spiritual* contende vigorosamente il campo alla sua trionfatrice. Essa appare col suo bravo significato nel commento più antico, e la si legge nel codice più antico; e poi su di essa non cade l'ombra sospetta della bottega barberiniana: è più nobile e più alta la sua origine, nessuno e seppe rintracciare!

Ma io non voglio azzardare conclusioni; e mi tengo a questa modestissima, ma tanto sicura che nessuno, credo, la può contraddire: la lezione *spiritual* nel trecento vale criticamente la lezione *celestial*.

E mi basta questa temperatissima conclusione, poichè se poi nel conto si mette pure la bontà dei sensi che scaturiscono dalle due lezioni, allora, credo, che non sia più possibile nutrire preferenze o simpatie per la lezione *celestial*. Questa è una usurpatrice fortunatissima; l'altra una sfortunatissima spodestata!

***

E siamo alla cronaca delle due varianti; e alla fine — e ne è tempo — di questa nota, non certo amena.

Nel Bollettino della Società dantesca italiana del settembre 1908 G. Parodi scrisse: « è una novità, una buona novità la proposta e la difesa della variante *spiritual*... e a me sembra che la si possa sicuramente accettare e con grande vantaggio per l'esegesi del Paradiso ».

Poi, che io ne sappia, non se ne parlò più.

Nell'edizione critica di tutte le opere di Dante, uscita nel settimo centenario della morte del poeta, la variante « *spiritual* » fu lasciata nell'oblio secolare della sua tomba; e, come si disse, venne così, forse per sempre, sigillata.

Si deve pensare, ed io penso, che ci siano state ragioni più alte e segrete e più forti di quelle che io sono venuto esponendo. Io però non so indovinarle, nè riesco a convincermi che ci siano argomenti:

a) che possano fare accettare il senso della lezione *celestial*, sia perchè antiesegetico o sia perchè, logicamente, crea un problema dantesco che fu trovato ed è insolubile;

b) che possano far disconoscere il significato tutto proprio e specifico della lezione *spiritual*, tanto diverso del senso della lezione *celestial*;

c) e che infine possano distruggere i diritti diplomatici più saldi, anche se sono meno appariscenti, della lezione « *spiritual* ».

Si riprenderà in esame la causa della povera sepolta viva? Non so. Che se non si volesse, o se si credesse che non ne valga la pena, io avrei scritto per la sfortunatissima lezione l'orazione funebre o il cenno necrologico.

Mi lusingo però credere che non si penserà che la disgraziata ne' sia immeritevole e che anzi non mancheranno quelli che si augurano che la mia voce abbia la forza di rompere i sigilli messi alla sua tomba e di richiamarla, dopo quattro secoli, alla luce della vita.

D. Ronzoni.

Almenno S. Salvatore,
Settembre 1926.

Comunicazione del socio Dott. G. ANTONUCCI.

IL FOLKLORE GIURIDICO.

1. La parola *folk-lore* fu coniata da W. J. Thoms (*Atheneaeum*, London, 22 agosto 1846) e con essa vengono comunemente designate quelle che noi chiamiamo, con frase generica, *tradizioni popolari*. Per indeterminatezza di significato l'una espressione vale quanto l'altra, ma la prima ha avuto nell'uso maggiore fortuna ed è stata dovunque preferita alla seconda: ciò, senza dubbio, per quel senso elastico ed indeciso che accompagna sempre un termine nuovo e straniero. L'indagine folklorica sorse con larghezza di propositi nella prima metà del sec. XIX (1); non legata a precedenti storici fu ardimentosa, e, naturalmente, si sentì spinta ad allargare ogni giorno i propri orizzonti, a portare sempre più oltre i propri confini. Conveniva quindi ad una tale indagine una denominazione indeterminata, perchè nell'indeterminato vi è posto per tutto. È d'ordine secondario la ragione prospettata dal De Gubernatis (2), il quale fece derivare la fortuna della parola dalla facilità con cui da « folklore » è possibile ricavare « folklorista », mentre con « tradizioni popolari » non si saprebbe come indicare il cultore di questa scienza.

2. Più d'uno volle provarsi a delimitare il vago contenuto delle ricerche folkloriche, ma nessuna delle tante delimitazioni date raggiunse il fine sperato. Invero quando il Pitrè dice che il folklore « studia la vita morale e materiale dei popoli civili, dei non civili e dei selvaggi » (3) detta una definizione tutt'altro che rigorosa e che finisce con l'identificare il folklore con l'etnografia. Ma se la definizione del Pitrè pecca di presunzione, quella del Gomme pecca di ristrettezza. Infatti dicendo come fa il Gomme nel suo *Hand-Book of Folk-lore*, « il folklore è la scienza che si occupa delle sopravvivenze delle credenze e dei costumi arcaici nei tempi moderni », non si dà posto ai canti popolari che non sono nè credenze nè costumi, e si escludono le tradizioni nelle quali non si rivelano sopravvivenze o arcaismi. Gli usi popolari possono ripetere vagamente, come un'ultima eco, antiche credenze o istituti scomparsi, ma possono anche riflettere nuovi comuni bisogni, sentimenti non ancora estinti, idee ed affezioni che perdurano nella coscienza del popolo sì come perdurano nella sua vita le circostanze che le determinarono. Così altro non è che una vecchia reminiscenza giuridica la frase leccese « capu de suicensi », vecchia quanto il mitico Servio Tullio, che con la sua celebre riforma la ruppe definitivamente con la vecchia organizzazione gentilizia e pose su basi nuove lo stato romano; quella frase significa *un bel nulla* e ricorda l'espressione latina *capite sui censi* usata pei proletari, per i nulla tenenti, i quali, non

(1) R. Levi, nel volume in memoria di *Francesco Novati*, pubblicato dalla Società Storica Lombarda. Milano, 27-XII-1917, pag. 181 segg.

(2) *Atti del Primo Congresso di Etnografia Italiana*, Perugia, 1912, p. 44.

(3) G. Pitrè, *Per l'inaugurazione del corso di demopsicologia*. Estr. dagli « Atti R. Accad. Scien. Lett. ed Arti di Palermo », serie III, vol. IX, pag. 4.

essendo proprietari fondiari, erano censiti in persona propria (1). Ma lo stesso non può dirsi nei riguardi di quella specie di contratto pel bestiame e che esiste diffusamente in diversi mercati delle provincie di Alessandria, di Cremona e di Padova: vien fatto senza la menoma garanzia ed è denominato « per la cavezza » perchè s'intende perfezionato quando questa è stata messa all'animale, e con esso ogni rischio e pericolo, tranne oggi il caso delle malattie contagiose, viene assunto dal compratore (2). Tale specie di contratto dovette formarsi in circostanze che facevano sentire il bisogno di facilitare le vendite di bestiame fra negozianti sconosciuti e di lontani paesi senza dar seguito ad eventuali litigi, bisogno che tuttora permane nella sua interezza e non come una semplice sopravvivenza.

3. Uguali rilievi van ripetuti circa l'usanza di por croci o banderuole nei campi coltivati. Al proposito tolgo allo Schupfer questa osservazione: nei primi momenti dell'appropriazione delle terre, la proprietà collettiva, pur non essendo più l'unico sistema in vigore, esisteva sempre e in larghissima misura; pertanto non era lecito chiudere i campi con segni di confine o sottrarli interamente all'uso comune, ma si ammetteva solo una temporanea riserva di godimento a beneficio di chi coltivava i fondi occupati, coll'obbligo però di renderli all'uso della comunità appena raccolti i frutti, sino alla nuova coltura. Tale provvisoria interdizione doveva però essere fatta nota a tutti, e bastò all'uopo piantare nel fondo un *signum* che servisse *propter defensionem*, per impedire il passaggio illegale, il pascolo abusivo, l'accesso a chiunque non vi avesse diritto (3). Quel *signum* è denominato *wifa* nella legge dei Bavari (X, 18), *guifo*, *vifa* o *bifa* nei nostri Statuti (Novara, 1277, c. 166; Albenga, 1288, pag. 362; Cremona, 1387-90, c. 501; ecc.), *brandon* nelle *Coutumes* di Francia. In origine, come ci dice il Lattes, quel segno dovette consistere in un palo o in un bastone con in cima un fascio di paglia o di erba oppure un pezzo di tela, e poscia anche in una croce. Il Canciani, udinese, nota che anche ai suoi tempi si collocava nelle stradelle campestri private un *signum ex lignis et frondibus intextum* per vietare il passaggio (4). Ed in Corsica troviamo detto *oppinellà* il piantare una mazza con qualche frasca o cencio, per indicare che nel luogo è vietato pascere; *impiancellà* il mettere un ramo d'albero in un luogo, sopra una pianta, per indicare che è proibito di entrarvi; e *pennichju* il palo, con sopra un ramoscello, piantato in un luogo per indicare che è vietato introdurvi bestie (5).

Tal segno fu conservato dalla tradizione, pur avendo perduto ogni carattere giuridico; ed anche oggi lo si usa, allo scopo di invocare non più la protezione della legge, ma quella della divinità. Nelle Marche, come c'informa l'Andrich, la croce di *canne* con un ramo d'oliva si mette nei campi coltivati per porli sotto la difesa divina contro la grandine e in genere contro le calamità naturali, mentre negli statuti rurali della regione

(1) F. D'Ella, in *Rivista Stor. Salentina*, Lecce, III (1907), pag. 386 seg.

(2) *Riv. di dir. comm.* del Vivante, 1905, pag. 226; 1907, pag. 227.

(3) F. Schupfer, *Alloddio*, in « Digesto italiano », 469.

(4) A. Lattes, *Parole e simboli*, in « Rend. R. Istit. Lombardo », s. II, vol. XXXIII, pag. 954 segg.

(5) F. D. Falchoni, *Vocabolario della Corsica* (ediz. Guarnerio), Cagliari, 1915.

si trovano le *ghiffe* o *siffe* per l'erba, consistenti in cinque *canne* impiantate alla presenza di testimoni sul prato con in cima spesso legata una manata d'erba (1).

4. Ed ancora. Nelle istituzioni giuridiche medievali, diversa dalla *tradizione*, che trasferiva il diritto, era la *investitura* propriamente detta che riguardava il possesso: un atto anch'esso importante, sia per istabilire l'identità dei fondi, sia per impedire la prescrizione ecc. Ma siccome non trattavasi più di trasmettere un diritto, bensì solo di assodarne l'esercizio con qualche atto concludente, nulla importava — come osservò lo Schupfer — la forma sotto la quale quest'atto avveniva, e pertanto si aveva la più ampia libertà di modi, corrispondenti però tutti alla significanza dell'atto (2). Ora, uno di questi modi, già segnalatoci dalle carte medievali (Vacci, *Ecl.*, 262), lo ritroviamo in una costumanza praticata a Isnello e descrittaci dal Grisanti in una nota che leggesi nell'*Archivio* del Pitrè (XIV, 76). I principi di Isnello avevan concesso ai sudditi il diritto di legnare, di procurarsi delle minestre selvatiche e di raccogliere ghiande negli ex-feudi. Il diritto cominciava il 6 dicembre, in cui ricorreva la festa di S. Nicola di Bari, patrono del paese. La mattina di detto giorno, piovesse o nevicasse, appena udita la prima messa, torme di popolani con panieri e sacchi correvano al bosco d'Aspromonte, si sbandavano qua e là, e raccolto anche un pugno di ghiande per ciascuno, se ne tornavano presto alle loro case, per lo più bagnati e infangati, ma lieti, secondo la loro frase, di *aviri pigliatu pussessu*.

L'uso del prossenetico, sorto in tempi assai remoti, si protrasse nei secoli posteriori, ottenendo esplicito riconoscimento nel diritto intermedio, che affermò la validità della mediazione matrimoniale. Anzi gli statuti arrivarono a considerare l'ufficio del prossenèta un ufficio pubblico, e lo circondarono di speciali favori. Ciò per ragioni d'indole economica e sociale, in quanto le cresciute doti e il soverchio lusso degli abbigliamenti e delle costumanze muliebri avevano fatto pauroso il matrimonio ai padri e agli sposi, e s'era diffuso in Italia il vizio nefando della sodomia. Erano i tempi che meritarono l'invettiva dantesca (*Parad.*, XV, 100-108) perchè così difformi da quelli di una volta, in cui la donna non portava alcun ornamento,

> Che fosse a veder più che la persona,

nè v'era ancor giunto Sardanapalo

> A mostrar ciò che in camera si puote.

Oggi la validità della mediazione matrimoniale è assai contestata e discussa in Francia e in Italia; anzi il codice tedesco (§ 565) l'ha recisamente abolita (3). Ma il nostro popolino, quello friulano ad esempio, fedele alle antiche tradizioni, l'ha conservata con un carattere che la storia secolare dell'istituto spiega e giustifica. Ce lo prova l'Ostermann: alle Basse ed

(1) L. Andrich, in *Archivio Stor. Ital.*, s. V, vol. 34, 1904, pag. 55, n. 2.
(2) F. Schupfer, *Il dir. priv. dei pop. germanici*, II, *Possessi e domini*, 1907, pag. 134 s.
(3) A. Visconti, in *Rend. R. Istituto Lombardo*, s. II, vol. XLII, pag. 891.

al Tiglio in modo particolare per concludere un matrimonio vi deve entrare il *mezzia* (intermediario), il quale ha poi diritto, in compenso, a una *quarta* di frumento pei matrimoni *uso sior* e ad una *quarta* di sorgo per quelli *uso contadini* (1).

5. D'altra parte spesso e volentieri si considerano come arcaismi, come residui lasciati nel nostro linguaggio da istituti estinti da secoli, usitatissime espressioni volgari che invece rivelano ed affermano la perduranza secolare di idee e di concetti. Così il Besta, richiamate le mutilazioni caratteristiche del diritto penale medievale, ritenne che se a Bologna, in contrapposto agli avvocati, chiamansi *mozzorecchi* quei curiali di basso rango, che a Firenze diconsi *cavalocchi*, l'è perchè l'acciecamento e il taglio delle orecchie furono nell'età media applicati specialmente ai ladri: il mozzorecchi fu da ciò per eccellenza un *fur* (2). Tale ipotesi però urta contro l'etimo ed il piano significato dei due termini, i quali non stanno ad indicare *colui che ha le orecchie mozze* o *che ha gli occhi cavati*, bensì *colui che mozza le orecchie, colui che cava gli occhi*. Al proposito e per un conforto indiretto ricordo che in Sicilia il ruffiano vien comunemente chiamato *senza nasu* e segnato accostando l'indice al naso come per reciderlo col polpastrello, e ciò perchè la mutilazione del naso era appunto la pena comminata per il lenone di illeciti amori: «scilicet ut nasus eius abscindatur», dettava una costituzione di Guglielmo II Normanno (3). La ragione di quei due termini va ricercata, secondo il Gaudenzi e giustamente, nel fatto che agli esecutori dell'alta giustizia, in francese *maitres des hautes oeuvres*, si contrapposero quelli della basse, appellati dal genere di operazioni che più spesso eseguivano. E le due espressioni partono dallo stesso concetto, donde quella di *tirapiedi* in Modena pel segretario, che si trova di fronte a colui al quale presta i suoi servigi, nella stessa condizione di chi tirava i piedi dell'impiccato di fronte a chi gli metteva la corda al collo (4). A Napoli invece il causidico vien chiamato *paglietta*, e ricorda il tempo in cui ogni avvocato aveva un berretto di paglia come parte caratteristica del vestimento, e che poscia sostituiva col berretto di dottore in legge crescendo in fama o sostenendo un esame (5).

6. Il folklore, mantenuto nei limiti segnati dal suo storico svolgimento, comprende quel che l'indagine critica riesce a raccogliere presso il popolo minuto, delle città e delle campagne, studiandolo nella sua letteratura anonima ed orale, nelle sue credenze e nei suoi costumi, nei suoi bisogni e nei suoi giudizi, conservati e rivelati dalla tradizione (6). Per raffigurarsi il vasto campo d'esame e la molteplicità delle fonti basta accompagnare idealmente lo svolgimento completo di una vita umana, dalla culla alla tomba, attraverso i giuochi infantili, lungo la via dell'educazione e dell'insegnamento professionale, tra le continue speranze e le continue

(1) V. Ostermann, *La vita in Friuli*, Udine, 1894, pag. 305.
(2) E. Besta, *La Sardegna medioevale*, Palermo, 1909, II, pag. 215.
(3) G. Pitrè, *Usi e costumi*, Palermo, 1889, II, pag. 351.
(4) A. Gaudenzi, *Calendimaggio*, in «Bull. Soc. Fil. Rom.», 1911, pag. 74.
(5) C. Del Balzo, *Napoli e i Napoletani*, Milano, 1885, pag. 95. *Giorn. degli Eruditi e dei Curiosi*, Padova, s. II, vol. III, pag. 25 seg.
(6) R. Corso, *Folklore*, Roma, 1923, pag. 31 seg.

delusioni che dànno alla giovinezza ombre tristi o luci di gioia, attraverso le innumerevoli cure che tradizionalmente s'impongono perchè la fiamma nel focolare domestico sia più bella e durevole.

Ecco qui un proverbio toscano, che ha varianti in tutta Italia:

Fatta la legge, trovato l'inganno.

Ed ora due esempi illustrativi. Il primo lo ricavo da un articoletto pubblicato nel *Monitore delle Due Sicilie* (15 maggio 1811) che dà notizie sulla così detta *invenzione degli sfratti notturni*: « è questa una *mezza misura* per saldare senza denaro l'ultima terza della pigione non pagata. Eccone il modo. Voi sapete che il padrone di casa, creditor per pigione, è creditore privilegiato su' mobili dell'inquilino finchè rimangono in casa; e bene. Gli « sfratti notturni » sono il mezzo di sottrarre i mobili a questa ipoteca, e ridurre così la pigione convenuta ad un terzo di meno; operazione che, per l'ingegno con cui deve spesso combinarsi sotto gli occhi del padrone vigilante, non è l'ultima fra le tante inventate per far proprio l'altrui ».

Il secondo mi viene offerto da una pratica singolare che vigeva un tempo nella contea di Modica (1). È risaputo che il limite di età fissato dal diritto canonico per le nozze, e cioè 14 anni per l'uomo e 12 per la donna, rimase sempre la regola fino alle moderne legislazioni. Ma tutti quegli interessi, d'ordine diverso, che nel medioevo resero possibili sponsali di fanciulli ancora in tenerissima età, dovettero dar motivo a far più breve il termine canonico: e a tal fine si pensò di calcolare nel computo dei dodici anni i nove mesi che la nubenda era stata nell'alvo materno, donde la frase volgare: « si maritau cu li novi misi di la ventri ».

7. Ed ancora un esempio, che valga da una parte a lumeggiare la vastità delle fonti folkloriche, e dall'altra a chiarire l'origine giuridica delle partecipazioni nuziali. Ma è necessaria una premessa, che trovo bella e formulata dal Tamassia. Così come nelle consuetudini antiche, nelle costumanze nostre medievali troviamo richiesto, se non imposto, l'intervento dei parenti nella conclusione del matrimonio: la costituzione di una nuova famiglia non interessava soltanto gli sposi, bensì tutto l'intero gruppo parentale, potendo dipendere da un matrimonio il decoro o il disonore del casato, o la continuazione d'una linea di condotta in grembo al Comune. Narra il Velluti che un tale volle sposare, senza saputa del padre e dei consorti, una figlia d'un rustico borsaio; della qual cosa, soggiunge il cronista, furono suo padre e gli altri consorti male contenti *per lo vile parentado*. Ora siffatto intervento, trascinandosi avanti nei secoli, si andò sempre più riducendo, sempre più limitando a solennità irrilevanti di fronte alla legge (2). Difatti se ancor nel cinquecento gli sponsali venivano spesso conclusi collettivamente dai due gruppi della parentela, questa, nel secolo successivo, non partecipava più alla conclusione delle nozze, ma ne era informata a cose fatte. Invero nella graziosa operetta di Tommaso Rinuccini sulle usanze fiorentine del sec. XVII edita dal Fanfani (*Il Borghini*, anno I, 1863, pag. 180 segg.) leggiamo nel capitolo primo: « Concluso che

(1) S. A. Guastella, *Le Parità e le storie morali dei nostri villani*, Ragusa, 1884, pag. 60.

(2) N. Tamassia, *La famiglia italiana* ecc., Palermo, 1910, pag. 170.

era un parentado, gl'interessati dell'una e dell'altra banda ne davano conto, o in persona alli più prossimi parenti, o per mezzo di un servitore ai più lontani ». Ma in prosieguo, e non furono molti gli anni, continuando la vita nuova a smagliare la catena che avvinceva gli individui agli interessi gentilizi, si ritenne opportuno rendere ancor più lieve l'adempimento di quel dovere che riconosceva in fondo l'antico ridottissimo diritto; e si introdussero le partecipazioni nuziali, scritte prima, poscia, per minor briga, stampate. Il Rinuccini descrive infatti: « S'è anco dismesso il dar conto del parentado ai parenti, in persona o per mezzo d'altri; ma s'è introdotto di farlo per polizza, scrivendosi in un quarto di foglio: « N. dà conto a V. S. illustrissima che ha maritata la N. sua figliola, o sorella etc. al sig. N. in via tale »; e si consegnano ad un servitore, o altra persona domestica di casa, che le porta dove vanno, lasciandole in casa di ciascuno. E perchè molti hanno cominciato, per meno briga, a fare stampare queste polizze, par che si possa credere che l'usanza s'introduca comunemente ».

8. Il *dato folklorico* viene comunemente messo in opposizione al *dato storico*, e mentre a quest'ultimo si attribuisce ogni valore ed ogni considerazione, si disdegna con facilità il primo e lo si trascura come una frivolezza (1). È un esempio calzante la censura che fu mossa allo Schupfer a proposito dell'accenno alla *defensa* da lui ritrovato in un passo d'Apulejo, rimasto fino allora ignoto anche ai romanisti. Per *defensa* — ripeto la chiara definizione del Tamassia — s'intende comunemente quella particolare protezione giuridica, che si ottiene da chi sta per soffrire un danno ingiusto nella persona o negli averi, mercè l'invocazione solenne del nome del Sovrano. Ora la prova sicura della romanità, supposta ma contestata, di quest'istituto fu intravista dallo Schupfer nell'episodio d'indubbia origine popolare riferito appunto da Apulejo nel terzo libro, in fine, delle *Metamorfosi*. Lucio, il povero amante di Fotide, già convertito in asino, era caduto in mano dei ladroni e pensava ai duri casi suoi, allorchè gli sovvenne che poteva ricorrere all'*aiuto civile* e così, *invocando il nome del Principe*, liberarsi da tanta jattura. Nè gliene mancò l'occasione, quando di pieno giorno passò da una villa, dove per esservi mercato, c'era di molta gente. E ci si provò, ma la parola gli fè difetto: ragliò un *O* in modo chiaro e forte, ma il nome di Cesare gli morì nella strozza. Ecco le parole di Apulejo: « Sed mihi sero quidem tamen subvenit ad *auxilium civile* decurrere, et *interposito venerabilis Principis nomine*, tot aerumnis me liberavi ». E segue: « Cum denique luce clarissima, vicum quempiam frequentem et nundinis celebrem praetericimus, inter ipsas tabulas Graecorum, gemino, sermone *nomen augustum Caesaris* invocare tentavi et O quidem tantum disertum ac validum clamitavi, reliquum autem Caesaris nomen enunciare non potui ».

Il passo non poteva lasciar luogo a dubbi; ma alla critica del Tamassia, svolta quasi in abbandono del passo apulejano, in cui va sopratutto rilevato che l'asino *invocando il nome del Principe e solamente invocandolo* credeva di potersi liberare dalle sue miserie, susseguì la censura del Giuffrida, al quale l'*Asino d'oro* apparve il libro meno opportuno — pieno

(1) A. Van Gennep, *Religions, mœurs et légendes*, 2 s., Paris, 1909, pag. 137.

com'è di tradizioni volgari — per trovarvi la *sola* documentazione di un fatto storico tanto importante (1).

9. Senza rilevare che una serena analisi ci porta a discovrire lo stretto legame che tiene uniti in comunità di origine i documenti folklorici e quelli qualificati strettamente storici, sta di fatto che dalle tradizioni popolari noi possiamo raccogliere spesso riflessi che ci consentano di ricostruire, per alcuni istituti, come attraverso a rilievi e proiezioni, la fisionomia originaria o l'intimo svolgimento che nè la tradizione dotta nè la letteratura ci serbarono. E di tanto il primo ad esserne persuaso fu Vittorio Scialoja, il quale affermando in un suo breve articolo (nell'*Antologia Giuridica* di Catania, I, 441) l'importanza di una raccolta di usi popolari giuridici, accompagnava tale riconoscimento con questo giusto rammarico: « È strano e doloroso che si lascino perire senza prenderne nota, quei preziosi documenti di natura assai diversa, che non si trovano nei polverosi scaffali delle Biblioteche, ma si conservano ancora nelle costumanze delle nostre popolazioni. Non passerà gran tempo e questi verranno distrutti dalla rapidità delle comunicazioni, dalla maggiore attività degli scambi, dalla vasta uniformità della vita civile moderna ».

Scelgo un esempio tra i molti, un giuoco fanciullesco monferrino, il cosidetto *voersiun* (2). Cinque o sei ragazzi fissano un dato punto e corrono; l'ultimo ad arrivare viene per castigo preso per le braccia e per le gambe e gli si fa dare del sedere in terra. Questo giuoco ricorda l'altro col quale i fanciulli di Sicilia sogliono divertirsi nei giorni festivi. Si riuniscono in cinque o sei ed anche più; si mettono a ruota e fanno il cosidetto *tocco* per conoscere chi deve essere il paziente. Fatto in giro il conto dei numeri, da ciascuno indicati coi diti della mano, quegli su cui cade la sorte va a mettersi colla testa al muro, formando del suo corpo un angolo acutangolo. Il ragazzo che fa da maestro del giuoco salta subito a cavalcione del paziente mentre gli altri stanno a debita distanza, e poscia si mette a gridare per tre volte: *cui havi ad aviri si cegna a piaga*, cioè: chi ha crediti venga a pagarsi. Allora gli altri monelli sfilano ad uno ad uno gridando ancor essi: *cui havi* ecc., e qui a dar pizzicotti, pugni, e a fare altri scherzi poco graditi sul di dietro del povero paziente.

Ora l'uno e l'altro giuoco furono giustamente riferiti, come ultimo residuo, all'ignominiosa cerimonia della cessione dei beni, che nel tardo medio evo ebbe in Italia un sì largo riconoscimento nelle leggi statutarie, e che anche oggi riecheggia in comunissime frasi volgari ed in qualche proverbio. Ricordo la frase brindisina *s'è ssittatu di culu 'n terra*, che val quanto l'altra torinese *dè dël cul su la pera*, riferita a colui che non ha come pagare i suoi debiti, al fallito insomma.

Per le leggi medievali il debitore, divenuto insolvente, poteva liberarsi dall'arresto personale sottoponendosi alla cerimonia della cessione dei beni. Egli con ciò non era solo obbligato a farne in pubblico arengo solenne di-

(1) F. Schupfer, *La difesa a Casino d'Apulejo*, in « Riv. ital. per le scienze giurid. », XXI (1896), pag. 422 segg., XXXI (1901), pag. 85 segg.

(2) G. Antonucci, *Der Stein der Zahlungsunfähigen*, in « Zeitsch. für vergleich. Rechtswiss. », vol. XI, pag. 355 segg., nonchè *Miserabile refugium*, in « La rivista di Bergamo », gennaio 1925, pag. 1959 segg.

chiarazione preceduta da bando e dalla citazione dei creditori, ma doveva anche presentarvisi seminudo e sedersi, una o più volte, con forza, su una pietra destinata specialmente a quest'uso. Ecco le norme dettate in proposito dallo Statuto di Civitavecchia nella traduzione volgare del 1451 (rubr. 36): « Tale volente renuntiare a li beni deve uscire da la sala del palazo del Commune, et ire sino a la piaza del peso et debanli andare nanti li trebiatori sonando colle trombe in tanto che nudo con le natiche dica tre fiate *Cedo bonis* che vole dire renuntio et do luogo a li mei beni, percuotendo le decte natiche così nude fortemente su la pietra ».

Ma quel riferimento non andava abbandonato, come fu fatto, a metà strada: si sarebbe così ritrovato il vero precedente storico dell'umoristico rito in quella legge di Adriano, già segnalata dal Rudorff (*Römische Rechtsgeschichte*, II, 243, 23) e colla quale si ordinò « decoctores bonorum suorum », cioè i falliti, « catomidiari in amphiteatro et dimitti ». In cosa consisteva il *catomidiare* ci è dichiarato in alcuni versi da Prudenzio: era il *manu pulsare nates*, il nostro *sculacciare*.

10. Concludendo: l'indagine storico-giuridica che ricava i dati di ricerca e di studio dal folklore costituisce il folklore giuridico, il quale viene così a rappresentare, nella scienza del diritto, la riabilitazione dei documenti orali o tradizionali di fronte e come supplemento o complemento ai documenti ritenuti e qualificati storici.

Dott. Giovanni Antonucci.

Banca Piccolo Credito Bergamasco

Società Anonima Cooperativa di Credito a capitale illimitato

Sede in BERGAMO

— VIA PALEOCAPA, N. 4 —

...

Ufficio Cambio in BERGAMO

VIALE ROMA, N. 14 (Angolo Via Paleocapa)

Succursali in BERGAMO: PIAZZA PONTIDA, N. 2
BORGO PALAZZO, PIAZZA SANT'ANNA
BORGO S. CATERINA, N. 7

AGENZIE:

ALBINO - AZZONE - BRANZI - BREMBATE SOTTO - CALOLZIO - CAPRINO BERGAMASCO - CASSANO D'ADDA - CISANO BERGAMASCO - CLUSONE - COLERE - DALMINE - FARA D'ADDA - GALLIGNANO - GANDINO - GAZZANIGA - GORGONZOLA - GORNO - GRUMELLO DEL MONTE - LEFFE - LOVERE - OLTRE IL COLLE - PALADINA - PIAZZA BREMBANA - PONTE S. PIETRO - ROMANO LOMBARDO - S. GIOVANNI BIANCO - S. PELLEGRINO - SCHILPARIO - SELINO D'IMAGNA - SERIATE - SERINA - SOLTO - SONCINO - TALEGGIO - TREVIGLIO - URGNANO - VAPRIO D'ADDA - VILLA D'ALME

Corrispondente della BANCA D'ITALIA

Capitale al 31 Dicembre 1926 .	L.	1.921.880.—
Riserva ordinaria	»	1.921.880.—
Riserva straordinaria	»	551.093.16
	L.	4.394.853.16
Depositi a Risparmio ed in Conto Corrente	L.	117.212.815.09

Tutte le operazioni di Banca - Borsa e Cambio

Anno 1926 Nuova Serie - Parte I. Vol. XXVII

ATTI DELL'ATENEO DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

Comunicazione del Socio GIUSEPPE POLETTI

UNA LEGGENDA SFATATA.

Dall'albero genealogico che il Sac. Giuseppe Clementi ci offre nella sua vita del Beato Venturino (1) sappiamo che l'umanista *Lorenzo Domenico de Apibus*, dopo essere vissuto alquanto tempo ad Avignone presso la Curia Romana, quale precettore dei nipoti del bergamasco Card. Guglielmo Longhi di Adrara, nel 1298 era tornato in Bergamo sua patria per aprirvi una pubblica scuola nelle vicinanze di S. Giacomo come *doctor in grammaticalibus et logicalibus*. Qui ebbe dalla sposa *Caracosina*, una delle più illustri e stimate gentildonne della città, quattro figliuoli e cioè: *Venturino, Pierina, Caterina* e *Jacopo-Domenico*.

Nel 1322 successe a Lorenzo nella Cattedra, tenendola fino al 1342, il figlio Jacopo-Domenico, altrimenti detto *maestro Crotta*, che primeggiò tra gli umanisti d'allora. L'altro figlio, invece, che poi fu detto il *Beato Venturino*, a quattordici anni e nove mesi, si era dato alla vita religiosa ed entrato nel vicino convento di S. Stefano chiese ed ottenne, dopo parecchi contrasti in famiglia felicemente superati, di vestire le bianche lane dei figli di S. Domenico.

Non intendiamo qui raccontare la vita di Padre Venturino, intorno al quale molti hanno già scritto diffusamente; intendiamo soltanto portare, con documenti, un po' di luce sopra una leggenda ravvolta ancora nel buio e fin qui tramandataci, per la quale il padre *Venturino de Apibus* si è fatto diventare che *Beato Venturino Ceresolo*, fratello della così detta *Beata Marchesa*.

Bisogna dunque che ci riportiamo al Settembre del 1334, quando cioè padre Venturino aveva circa 31 anni ed era tornato a Bergamo dopo essere stato a Venezia, a Chioggia, a Vicenza ed a Bologna, ove trasci-

(1) *Il Beato Venturino da Bergamo dell'Ordine de' Predicatori* (1301-1346), Roma, tipografia Vaticana, 1901.

nando col fascino della sua predicazione le genti, da queste veniva proclamato Santo e taumaturgo. Rivide allora P. Venturino finalmente il vecchio genitore che tanto lo desiderava, e prese alloggio tra i confratelli domenicani di S. Stefano.

Molte persone delle più ragguardevoli, saputo che era arrivato colui che volgarmente veniva chiamato il *messo di Dio*, si recarono al convento a supplicarlo di predicare al popolo anelante di udire la sua santa parola. Egli invero si mostrò sulle prime riluttante, anzitutto perchè sapeva che sulla sua città gravava *l'interdetto*, che in essa si agitavano le fazioni l'una contro l'altra armate, e che non pochi di nobile lignaggio si mantenevano inflessibili ad umiliarsi dinanzi al Papa. In fine però, incalzato anche dalle preghiere dei frati, fu vinto e per la prima volta salì il pergamo il giorno di S. Matteo.

L'aspettativa non fu una delusione; egli ottenne un esito strepitoso e dal 21 Settembre al 30 Novembre 1334 infiammò di ammirazione, di delirante entusiasmo e di edificantissima pietà la cittadinanza, che accorse numerosa a pender dal suo labbro e ad abbeverarsi sitibonda alla inesauribile fonte della sua carità.

Il cuore di P. Venturino traboccò di soddisfazione per il grande successo, e subito fu assillato dalla nobile preoccupazione di ridonare alla sua Bergamo quella pace e quella serenità di vita di cui aveva tanto bisogno. Propose adunque ai concittadini di erigere in onore di S. Marta, ospitaliera di Gesù e patrona dei pellegrini, una chiesa ed un convento di suore Domenicane. La proposta ottenne subito il più grande favore, e non mancava che metterla in pratica. Ma per far ciò occorreva prima di tutta la pacificazione della città col Pontefice, ed allora a padre Venturino, che sapeva d'aver riacceso nei suoi concittadini il desiderio di essere riammessi alla partecipazione dei Sacramenti, di cui erano privi da parecchi anni per *raggion dell'interdetto*, venne in mente di organizzare un grande pellegrinaggio per Roma, ottenendo, a tale scopo, dal Comune un oblazione di 700 fiorini d'oro.

Ed ecco pronto, in poche settimane, il primo gruppo di pellegrini: lo troviamo il 1° Febbraio 1335 (vigilia della Purificazione di M. V.), in assetto di partenza, sul vastissimo prato di S. Alessandro, *presso cumuli di materiali da costruzione per la nuova chiesa*, che la devozione di padre Venturino stava per erigere a S. Marta.

Se non possiamo provare che le fondamenta dell'edifizio, furono gettate su proprietà esclusiva di padre Venturino, possiamo dire però senz'altro che il terreno confinava colla proprietà di maestro Crotto di lui fratello. Infatti il grammatico Jacopo de Apibus possedeva nella vicinia di Santo Stefano in Borfuro, presso il convento di S. Marta un podere, di circa dodici pertiche d'allora, che nella sentenza arbitramentale del 2 Ottobre 1362 tra Caracosina figlia di Jacopo e la Misericordia coerede è descritto così: « Et quamdam aliam petiam terre aratoriam et vidatam et cum pluribus « generibus arborum supraiacentem in burgo et vicinia S. Stephani ubi « dicitur in Burgo Furo seu *apud Monasterium Sancte Marte*. Cui coheret « a mane — *pratum S. Alexandri* et in parte suprascripti *Monasterii* « *Sancte Marte*, a meridie — suprascripti *Monasterii S. Marte* ecc., a sero « heredum suprascripti Jacobi de Michelis et in parte fratrum Sancti Ber-

« tolamei in prato ecc. a monte — Henrici Capre et in parte d. Baldini « filii condam d. Amey de Scardis que est perticarum 12 vel id circha (1).

Ad ogni modo è pacifico che padre Venturino nel mentre si trovava ancora a Bergamo fu il fondatore della Chiesa e del Convento di S. Marta e che poi egli partì col secondo pellegrinaggio per Roma, il 5 Febbraio 1335. Noi non lo seguiremo più nelle sue dolorose peripezie, rimandando il lettore a quanto di lui ha scritto degnamente il Sac. Prof. Giuseppe Clementi, dal quale abbiamo più volte attinto per queste premesse storiche.

Nell'assenza di padre Venturino, i bergamaschi continuarono i lavori ed attesero al compimento dell'opera tanto cara al suo cuore. Il convento col magnifico chiostro, opera veramente monumentale, era terminato nel 1340, e nel 29 Luglio dello stesso anno le suore Domenicane, abbenchè la chiesa non fosse ancora terminata nè consacrata, occuparono il monastero.

Più tardi gli agiografi così bergamaschi che Domenicani scrissero essere il padre Venturino un *Ceresoli*, fratello della beata Marchesa prima priora di S. Marta. Nella *Vosea* di Bartolomeo Pellegrini, conforme alla tradizione corrente si vuole il p. Venturino del casato *Ceresoli* coll'aggiunta però: « et secundum aliquos *de Apibus* ».

Il *Seroghetti* nell' « *Opus Chronologicum* » del monastero di S. Marta, dal quale ha attinto il padre Calvi nelle sue « Effemeridi », ha sostenuto pure tale opinione.

Ma il Vaerini nella biografia di Venturino, riguardo al casato *Ceresoli*, finisce col dichiarare: « ora coll'aiuto di altre sicure notizie che tiene presso « di sè il Conte Canonico Agliardi (*e che non si conobbero mai*) si viene in « chiaro che il Venturino non meno che questi due maestri (Lorenzo e Jacopo) « furono *de Apibus* e *non Ceresoli* ».

In nessun documento anteriore al 1361 si trova il cognome *de Apibus* accoppiato con quello *Ceresoli*, e col decesso di Jacopo il ramo dei *de Apibus* doveva ritenersi completamente estinto, poichè quest'ultimo non aveva lasciato eredi maschi (l'unico figlio l'aveva preceduto nella tomba) e quindi non rimanevano che le due sorelle *Pietrina* e *Caterina*.

Ora se i due maestri padre e figlio furono sempre chiamati *de Apibus*, non vediamo perchè padre Venturino loro rispettivo figlio e fratello non dovesse portare tale cognome.

I *de Apibus* oriundi *de Lemine*, secondo la tradizione comunemente accettata scendevano dal vecchio ceppo degli *Artifoni*, e Venturino dal contemporaneo Alberto Licia ed in tutti gli atti de' suoi antenati era detto *Venturinus de lemee*; come pure i *Ceresoli* furono designati sempre nei secoli XIII e XIV *de lemine*, donde pure essi erano oriundi, con che il Clementi, da noi citato, si industria a far credere che in antico *Ceresoli* e *de Apibus* avessero avuto negli Artifoni un ceppo comune: ceppo però, soggiunge, già caduto in dimenticanza, quando Lorenzo, padre del nostro Venturino, mutava in *de Apibus* il cognome *Artifoni* dei suoi maggiori, dimostrando così di non riconoscere alcun legame coi Ceresoli. La confusione (così noi sospettiamo) fu voluta apposta a scopo ambizioso di possedere un illustre e vetusto retaggio, quando in ogni generazione dei

(1) *La pia del Petrarca a Bergamo* (Boll. Civ. Bibl., Anno XVII, n. 2, pag. 57).

Ceresoli si ripeterono i nomi di *Lorenzo*, *Jacopo* e specialmente di *Venturino* quasi a testimoniare che la famiglia *Ceresoli* ci teneva alla tradizione decorosa, fondata su un legame sia pure immaginario di tale parentela. Certo è che i due casati oriundi *de lemine* non tardarono a confondersi: ed a quella prima confusione con la necessaria prevalenza di quello Ceresoli superstite, si accompagnò la confusione della parentela, ed in tal modo sorse evidentemente, affermiamo pur noi, la leggenda di un padre *Venturino Ceresolo*. A poco a poco il nome del fondatore e quello della creduta fondatrice si andarono unendo nella fantasia del popolo per modo da venirne fuori la stretta parentela e da far nascere l'altra leggenda, che sui muri del refettorio di S. Marta si trovasse scritto: «*B. Venturino Ceresoli fratello della Marchesa*».

Ma vediamo un po' a dentro la cosa. — Il primo gruppo di Domenicane, come dianzi abbiamo detto, venne ad occupare il già compiuto monastero poco più di cinque anni dopo la partenza di P. Venturino. Da dove proveniva questo gruppo? Era composto di novizie? Avevano già, queste, la loro madre superiora?

Noi crediamo che durante l'assenza del fondatore si sia costituito con sede provvisoria la corporazione con una regola, non dissimile da quella praticata nel Monastero di Bologna, pure dedicato a S. Marta dal nostro P. Venturino che ne fu il fondatore, e crediamo che le monache avessero già pronunciato i loro voti, sebbene di questo non ne possediamo le prove; sappiamo però che avevano la loro madre superiora (e lo documentiamo con un atto del 30 Luglio 1346 del notaio Simone Pilis) *domina in Marchesina de Beroa* nipote di quel Guglielmo Beroa, del quale, si tramanda, *fosse assai chiaro in patria per la perizia nelle discipline legali*, e che, nel mentre P. Venturino si trovava ancora lontano, ad Aubenas, a delibare il castigo inflittogli dal Pontefice Benedetto XII, concorresse *coi suoi averi largamente alla spesa dell'edificio*.

Non dubitiamo nemmeno che la famiglia dei Beroa, trattandosi di collocare decorosamente la loro *Marchisina*, avrà concorso largamnete all'erezione del Monastero, come del resto avranno contribuito altri bergamaschi imparentati colle monache Domenicane, e come concorse Jacopo, fratello di P. Venturino de Apibus, disponendo che, al verificarsi di certe condizioni, i suoi beni andassero a favore della Chiesa di S. Marta, la quale, all'epoca del suo decesso (1361), non era ancora compiuta nè consacrata; però ciò non basta per proclamare nemmeno la priora Marchisina de Beroa fondatrice del convento e partecipe del merito di P. Venturino.

Cosa dice mai l'atto di Notar Simone Pilis? Trascriviamolo per estratto.

«In Christi nomine Amen. Die penultimo mensis Julij in *Monasterio* «*Sanctae Martae* sito in prato Sancti Alexandri Bergomi. In publico et «conventuali capitulo monialium eiusdem Monasterij, ibidem ad sonum «Campanellae convocato et congregato presentibus domin.s ecc. prae«fatus dominus Episcopus praecepit dominae *Marchisinae de Beroa* prior«issae dicti Monasterij nec non omnibus alijs monialibus et sororibus «dicti Monasterij quatenus sub executionis poena, eas et earum quamlibe«primo secundo tertio preceptorum monendo, non exiant domos vel claus«tram ipsius Monasterij, et quod nullum secularem vel laicum recipiant

«in ipso monasterio, nec alicui in ipso monasterio intrare permittant, «medicis vel Confessoribus in casibus necessitatis dumtaxat exceptis. Et «quod si aliquae ex ipsis causa necessitatis cum aliquibus laicis loqui «voluerint, vel etiam religiosis, loquantur ad fenestram prius tamen ab «ipsa priorissa petita licentia et obtenta».

Colla trascrizione di questo documento intendiamo provare e proviamo: che realmente è esistita nel convento all'iniziarsi della sua vita una *Marchisina* (non *marchisia*) col grado di priora, che non era *Ceresoli* ma *de Beroa*, e che la Beroa dopo sei anni dall'occupazione del chiostro, fu richiamata al dovere dal vescovo di Bergamo, e solennemente diffidata, assieme a tutte le novizie e le consorelle, a comportarsi altrimenti, sotto la comminatoria dell'applicazione del castigo di cui al primo, secondo e terzo dei precetti della regola. Evidentemente a S. Marta non si era troppo scrupolosi nell'osservanza delle volute discipline del regime claustrale.

Questo fatto, a sommesso nostro parere, non depone certo a favore della leggenda, creata forse da chi aveva ambizioso interesse, nè giustifica il titolo di *Beata* per la priora, come è invece pienamente giustificato il titolo di *Beato* per il P. Venturino che molti miracoli si racconta avesse compiuti nei suoi pellegrinaggi.

Scartiamo senz'altro la eventuale supposizione ben stupida che la Beroa discendesse per li rami dei *Ceresoli*, come questi erano discesi dagli *Artifoni*, ceppo comune coi *de Apibus de lemene*.

Assicuriamo invece luminosamente, con inconfutabile prova, che a Santa Marta, umile suora, non priora, consacrava in quei tempi la sua vita al Signore la vera sorella di P. Venturino: *soror Catalina de Apibus de lemine*, attratta sia dall'esempio del fratello e dalla sua dolce memoria, sia dal rifugio sorto per amore e per volontà e forse su terreno dei de Apibus.

Enrico Capra l'orefice cambiavalute che nel 1361 aveva bottega in casa Suardo sul mercato delle scarpe (quel *Capra Enrico fu Alberto* che il 13 Ottobre 1359 ospitò in sua casa il cantore di Laura: messer Francesco Petrarca), fece testamento, che noi dopo lunghe ed affannose ricerche ebbimo la fortuna di scoprire nel nostro Archivio notarile tra le matrici del notaio B. Lavezzoli, sotto la data del 20 Dicembre 1362 ed in questo testamento nominò legataria *Caterina de Apibus*. Ma citiamo senz'altro le parti del rogito che tanto ci interessano:

.... legat *Monasterio et monialibus S. Marte* pergami libras viginti «sex et solidos octo

.... legat *sorori Cataline de Apibus de lemine* moniali predicti mona«sterii S. Marte florenos decem auri

.... decernit quod de eius bonis distribuantur pauperibus et egenis «et alijs personis secundum voluntatem et dispositionem *predicte sororis* «*Cataline* et predicti Antonij (1) et domine Bonafemine uxoris suprascripti «Henrici, et dictos sororem Catalinam, Antonium et dominam Bonafeminam «et quemlibet eorum fecit constituit et ordinavit per suos fidecomissarios «et distributores ad dandos et distribuendos florenos nonaginta auri pro «anima dicti Henrici testatoris».

---

(1) Fratello di Enrico Capra ed erede universale.

I dieci fiorini d'oro furono pagati a suor Caterina circa due anni dopo nella Chiesa di S. Marta (1), e nello stesso giorno e nello stesso luogo pure alla sua presenza, per suo volere e per suo consenso furono versate (2) a certa suor *Catalina de Presezzio* due fiorini d'oro di quei 90 fiorini che, come alla sopra detta disposizione, dovevano essere distribuiti dagli eletti fidecomissari.

Pure in questi due istrumenti, come in altri atti ancora di ulteriori seguiti pagamenti, la sorella di P. Venturino viene sempre chiamata *Catalina* (col cognome *de Apibus* e coll'indicazione del luogo da cui è oriunda la sua famiglia « *de lemine* »): il che dimostra che a quei tempi non era ancora invalsa la prescrizione di mutar nome nel consacrarsi alla vita monastica.

Se pensiamo che questa Catalina o Caterina che dir si voglia discendeva da celebre ed illustre famiglia bergamasca, distintissima per ingegno, per censo, per rettitudine di costumi, e per cristiana pietà, ci salta subito in mente di non poter dubitare che la sua vita, nel chiostro, come semplice ancella del Signore, sarà trascorsa edificantissima e che per conseguenza sarà stata circondata dall'affetto e dalla venerazione di tutte le Domenicane compresa la madre superiora certo ambiziosa di annoverarla tra le consorelle, non fosse altro per il fascino che essa esercitava per essere consanguinea di P. Venturino fondatore di S. Marta, gridato Santo, dalla gente come si è detto, taumaturgo, messo di Dio.

Ed è a lei Caterina, personalmente, non alla priora Marchesina che si fanno lasciti testamentari; è lei che viene nominata fidecomissaria ad esprimere la sua volontà ed a dare il suo consenso nella distribuzione della beneficenza istituita per i poveri.

E chi non ci dice che il popolo nostro non abbia proclamata lei *Beata* (come aveva proclamato Beato il vero fratello suo P. Venturino), per le sue preclare virtù e per la santità della sua vita nel chiostro?

E perchè non potrebbe darsi che alla morte della *Priorissa Marchisina de Berca*, per voto plebiscitario delle suore Domenicane non fosse successa nella carica Caterina De Apibus? E che la leggenda che su i muri del refettorio di S. Marta si trovasse dipinta un'immagine con la scritta « Beata Marchisia de Ceresolis soror Beati Venturini » di fronte ad un'altra immagine dipinta nella parete colla scritta « *Beatus Venturinus de Ceresolis Bergomensis magnus doctor et fundator huius monasterii* » non fosse stata posteriormente falsata, e che per ciò le scritte non fossero quelle che furono tramandate, ma indicassero esattamente le persone vere e reali che avevano lasciato di sè tanta eredità di devozione e d'insegnamento?

Noi abbiamo pubblicato dei documenti, dai quali abbiamo tratto argomentazioni che ci sembrano giuste. Potremo anche aver sbagliato e può darsi che *Marchisia Ceresoli* sia esistita e sia stata *priorissa*. Per conto nostro però, e fino a prova contraria, affermiamo che priorissa di S. Marta è stata *Marchesina de Berca*; e che la sorella vera di P. Venturino de *Apibus* fondatore del convento e della Chiesa ove in quel tempo trascorreva la sua vita, si chiamava Catalina o *Caterina de Apibus* e non altrimenti.

GIUSEPPE POLETTI.

(1) Atto 26 Gennaio 1365 del Notaio B. Lavizzoli (arch. Not. di B.).
(2) Ibidem.

Comunicazione del Socio Prof. ANGELO PINETTI

NUOVI DOCUMENTI SULL'ARCHITETTO BERGAMASCO MAURO CODUSSI

Fonte principale, anzi unica, per la biografia dell'architetto Mauro Codussi di Lenna in Val Brembana — un artista di cui gli storiografi bergamaschi del passato ignorarono persino il nome — sono sempre i documenti che Pietro Paoletti (1), oltre trent'anni fa, trasse dal silenzio degli archivi veneziani e in base ai quali, monumenti insigni come la tipica torre dell'orologio in Piazza S. Marco e i palazzi Corner-Spinelli e Vendramin-Calergi, due fra i più bei ornamenti del Canal Grande, e la facciata della Chiesa di S. Zaccaria e la stupenda Scuola di S. Rocco che prima si attribuivano o ad un *Moro Bergamasco* senz'altra più sicura identificazione, o a Pietro Lombardo o ad altri nomi meno oscuri e di fama più larga, dovettero essere rivendicati in modo stabile al Codussi.

I dati fondamentali relativi alla vita e alle opere di questo architetto, accertati dal Paoletti su dette fonti documentarie, furono poi accolti e ripetuti senza nuove aggiunte o varianti dal Michel (2), dal Burckardt (3), e più recentemente dal diligentissimo Thieme-Becker (4); mentre da parte sua il Venturi (5), partendo dalla conoscenza degli edifici che in modo certo si potevano ormai assegnare al nostro bergamasco, ne pose in rilievo la nobilissima e singolare personalità artistica, dimostrando il posto distinto che a lui compete nell'architettura veneziana del Rinascimento, quando verso la metà del Quattrocento questa si volgeva dallo stile gotico fiorito allo studio delle forme romane.

Ma se la cronologia di molte opere del Codussi dopo gli studi del Paoletti ci è nota e non ignoriamo le notizie fondamentali della vita di lui,

(1) L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia, 1893, P. I e II.
(2) Histoire de l'Art., Vol. III, pag. 513.
(3) Der Cicerone, 10 Aufl. (1910), Tom. II, pag. 173-77.
(4) Kunstlexicon (*alla lettera C*).
(5) Storia dell'arte ital., Milano, Hoepli, Vol. VIII, pag. 549-89.

quante altre attendono ancora il conforto di documenti e di precise date. Dove iniziò il giovane montanaro la sua prima educazione all'arte? È attendibile l'affermazione ripetuta anche dal Thieme-Becker che egli « fu occupato più volte nei paesi bergamaschi »? Si sarebbe veramente il Codussi formato artisticamente in Romagna dove a Ravenna, a Cesena pare si recasse partendo dalla nativa valle? E non fu egli anche a Rimini, come forse lascia sospettare il Venturi per il fatto di trovarsi nella prima costruzione architettata dall'artista a Venezia — la Chiesa di S. Michele in Isola presso Murano al Camposanto — la rievocazione del coronamento del tempio riminese eretto dall'Alberti per Sigismondo Malatesta? E quali sarebbero gli edifici che si « crede probabile egli abbia diretto o progettato nella terraferma durante il periodo della sua vita che stette lontano da Venezia » (1)?

Per rispondere a queste e ad altrettali domande era parso a me che unica via da tentare fosse quella di un'accurata indagine nell'Archivio Notarile di Bergamo, il solo ormai che potesse sprigionare nuova luce a complemento di quella dataci dagli archivi veneziani per merito delle diligentissime ricerche del Paoletti. Ma sapevo pure per sudata esperienza le difficoltà di siffatte indagini in un archivio, come il nostro, sprovvisto di rubriche, di cataloghi, di sommari e di ogni indice qualsiasi atto ad orientare lo studioso, se si eccettua l'elenco alfabetico de' nomi de' notai di cui si conservano i rogiti. Pure per quella pratica che cogli anni si viene acquistando anche nelle ricerche che a prima vista sembrano impossibili, sono riuscito a metter le mani sopra gli atti del notaio Guarisco Calvi di Piazza Brembana, che rogava tra il 1480 ed il 1520, dei quali non pochi riguardano in generale la famiglia Cotussi e un gruppo in particolare riflette *Magister Maurus quondam ser Martini de Codusis* (o *de Coduzis*) *de Léntena* e i figli suoi.

Se attraverso la scoperta di questi documenti — che mi affretto a far conoscere per avere almeno la soddisfazione della priorità, l'unico compenso concesso allo studioso in questo genere di fatiche — non si vedrà ancora illuminata come si desiderebbe la vita, per noi grigia e scarsa di esteriori vicende, dell'architetto bergamasco, qualche buon lume ne viene per altro a dissipare alcune ombre e a far sperare che, proseguendo ad interrogare quelle numerose vecchie carte, presto o tardi esse ci diranno quello che noi da loro attendiamo.

***

Quali dati dunque già in dominio degli studiosi confermano e quali nuovi accertano questi primi documenti che traggo in luce?

Mauro Codussi operò per tre quarti della sua vita attiva fermo in Venezia — dal 1469 cioè sino al 1504, anno della sua morte —; ma sempre mantenne rapporti d'interessi e strette realzioni familiari col paese nativo

(1) *Thieme-Becker*, op. e loco cit.

dove « *in contrata de Léntena* (o *Léntina*) *comunis Vallisnigre, Vallis brembane citra aqugiam* » fra gli altri beni stabili egli possedeva « *una petia terre cultivate, solerate, murate cum portico et lobia et scalis..... ubi habitare solebat Magister Maurus de coduzis* (1) ». E là ritornò di sfuggita talvolta egli stesso, come ad esempio nel 1489 (2), e vi si recò pure più tardi da Venezia la moglie sua *Tonola* (Antoniola Gattin) dopo la morte del fratello di lui, Bernardo, il quale lo aveva lasciato erede d'ogni sua sostanza, gravata di alcuni legati fra cui uno a favore della Chiesa di S. Martino di Piazza Brembana (3). Bernardo, occupato negli anni 1483-84 come scalpellino in una cava di pietre dell'Istria, dove pare che i due fratelli avessero in comune un'azienda industriale che forni dei marmi anche alla basilica veneziana di S. Marco (4) venne a morte certo verso il 1496 perchè nel Settembre di quell'anno la moglie sua Santina, costituita per disposizione testamentaria del marito sua *commissaria* od esecutrice delle ultime volontà, rilasciava alla cognata Tonola, presente a Lenna, per mezzo di pubblico atto notarile esplicita assicurazione che ai legati disposti dal defunto Bernardo Codussi l'erede suo fratello, M.ro Mauro architetto, aveva dato piena esecuzione (5). Otto anni dopo anche questi non era più fra i vivi e gli atti che riguardano la divisione seguita fra i figli alla morte di lui, ci danno modo di fare qualche rilievo interessante.

In primo luogo occorre di far presente l'inesattezza d'una notizia relativa ai figli di Mauro Codussi. Scrive il Thieme-Becker che questi ebbe « un figlio che continuò l'opera del padre, ma di lui non si sa nulla ». I documenti nostri ricordano invece due figli dell'architetto, ambedue *magistri* nell'arte del costruire; ma mentre il primo, Domenico, può veramente dirsi colui che a Venezia seguitò almeno per qualche anno l'esercizio professionale paterno, il minore, Santino, si ricondusse subito dopo la morte del genitore a Lenna per attendere al patrimonio domestico sotto la tutela di *curatori* o tutori, forse a causa della sua minore età.

Il padre nel 1497 aveva con regolare contratto assunto l'incarico verso i Presidenti della Chiesa di S. Giovanni Grisostomo in Venezia « de construendo et ampliando eam » (6). L'opera, dalla bellissima facciata prospettica, con quel senso determinato della costruzione che il Codussi aveva saputo portare nell'architettura veneziana informandola ad un pacato ritmo di linee e ad un aristocratico ritegno nella ricchezza decorativa, alla morte di lui non era ancora finita. La condusse a termine nel 1504 — l'anno stesso della morte del padre — il figlio Domenico, e salvo alcune aggiunte che vi fece Sebastiano Mariani di Lugano, deve essa dunque considerarsi fra le opere del Codussi, del che pare dubitare il Venturi non avendola fatto oggetto di esame nell'illustrazione delle opere del nostro architetto.

(1) Vedi Appendice, documento N. 7.
(2) Ibidem, doc. N. 1.
(3) Ibidem, doc. N. 2.
(4) *Paoletti*, op. cit.
(5) V. App., doc. N. 2.
(6) Ibidem, doc. N. 3.

Ma i lavori della Chiesa di S. Giovanni Grisostomo eseguiti dopo la morte di lui, diedero origine ad una lunga controversia giudiziaria tra i due fratelli Domenico e Santino che, trascinatasi per oltre due lustri, fu definita nel 1513 mediante un *pronunciamento arbitrale*. La lettura che ognuno può fare dei documenti relativi a questa vertenza pubblicati in appendice mi dispensa dal riferirne qui per esteso. Dirò solo che gli arbitri eletti a pronunciare una definitiva sentenza nella lite tra i due fratelli per la divisione della sostanza paterna, dopo aver assegnato alle due parti i crediti spettanti a ciascuna si rimisero quanto ai compensi che M.ro Domenico pretendeva di avere per le spese sostenute in Venezia specialmente nel condurre a termine la costruzione della Chiesa di S. Giovanni Grisostomo, al giudizio peritale di Giovanello de Gozzi, un compaesano dei due fratelli che a Venezia esercitava l'arte vetraria, e che tre anni dopo, il 25 Luglio del 1516 (1), in Valnegra davanti al Vicario della Valle liquidava i compensi richiesti da M.ro Domenico per quanto aveva speso nella fabbrica di detta Chiesa dopo la morte del padre.

A questi documenti che, sé non altro, servono a dimostrare come l'esplorazione accurata dell'Archivio Notarile di Bergamo possa portare qualche contributo alla conoscenza della vita d'un architetto bergamasco finora da noi dimenticato, andrebbero aggiunti quelli che ricostituiscono per intero l'albero genealogico della famiglia Codussi di Lenna, ma li riservo per l'occasione, che credo non lontana, in cui mi sarà dato di comunicare agli studiosi qualche particolare più importante su quanto riguarda la vita e le opere di Mauro Codussi.

ANGELO PINETTI.

DOCUMENTI

I.

(ARCHIVIO NOTARILE DI BERGAMO: *Atti di Guarisco Calvi fu Giovanni* Colto n. 774, *Fasc.* 1490-1503).

« In Christi nomine amen. Die septimo mensis Februarii anni 1489 indictione septima. In loco de lentina Vallis predicte (Brembane citra agugiam) sub quodam portico heredum quondam Ser Boneti Moreti de coduxis de lentina, presentibus testibus Magistro Moreto quondam Ser Martini de Coduxis de lentina, etc. ....».

(1) Ibidem, doc. N. 4.

II.

(*Ibidem*)

« In Christi nomine amen. Die quintodecimo mensis Septembris anni 1496, indictione quartadecima. In loco de lentina vallis predicte, in domo habitationis Magistri Mauri q. Ser Martini de Coduxis de lentina, presentibus testibus.... (*omissis*).... Ibi domina Sanctina uxor quondam Bernardi olim suprascripti Ser Martini de Coduxis de lentina tamquam comissaria bonorum relictorum per suprascriptum quondam Bernardum constituta per ipsum quondam Bernardum in eius ultimo testamento, constituta ibidem in presentia Ianeli quondam Mascarini de suprascriptis Coduxis proximioris agnati suprascripti quondam Bernardi et ipse Ianelus tamquam proximior agnatus ut supra una cum suprascripta Sanctina et quilibet eorum expressim et sponte fuerunt contenti et confessi ad postulationem domine Tonole uxoris suprascripti Magistri Mori de Coduxis quod ipsa Sanctina dicti commissariati nomine ut supra plane et integre habuerit

. . . . . .

(*Nel resto del documento l'umidità ha corroso completamente i caratteri, sicchè per otto righe non è possibile decifrare più nulla; poi tra lacune molte si riesce a rilevare che l'atto riguarda certe somme di denaro lasciate alla chiesa di S. Martino di Piazza secondo l'ultime sue volontà da Bernardo Codussi, fratello dell'architetto Mauro nominato dallo stesso suo erede, e delle quali alla moglie Tonola si rilascia attestazione di effettuato pagamento*).

III.

(*Ibidem:* Colto n. 775, Fasc. anni 1511-14).

« In Christi nomine amen. Die quinto mensis Iulii 1513, indictione prima. In loco de la plaza vallis Brembane citra agugiam, presentibus testibus.... (*omissis*).... Ibi prestantes et discreti viri domini Dominicus quondam Ser Steffani de Donatis notarius, Ardizonus quondam Ser Baronzini de Catancis notarius, Domenginus dictus Ianoletus quondam Ianeli de Coduxis de lentina arbitri et arbitratores electi per et inter Magistrum Dominicum quondam Magistri Mauri de dictis Coduxis parte una et Magistrum Sanctinum eius Dominici fratrem una cum curatoribus dicti Sanctini parte altera ad dicendum, pronuntiandum, sententiandum et declarandum condemnationem et absolutionem inter ipsas partes de omnibus suis litibus, differentiis delatis et discordiis versis et vertentibus et que aliquamdiu verti possent inter eas partes et ita et taliter quod litem verti et factum fuisse compromissum inter eos de omnibus supra quae concorditer foret pronuntiatum per ipsos dominos arbitros;

Visis eorum compromissis.... auditis testibus.... et viso quodam instrumento divisionis alias facte inter ipsas partes et fratres rogato per Magistrum Zanetum de Bonetis notarium Venetiis de anno 1504, sub die anno et cetera; visis omnibus in ipso instrumento contentis et visis obligationibus factis per dictum Magistrum Dominicum suprascripto San

ctino fratri suo occasione ipsarum divissionum seu equalitatibus earum rogaturum per suprascriptum Zanctum de Bonetis notarium, quarum una est de ducatis 350, alia de ducatis 50, una alia de ducatis 40, una alia de ducatis 17, altera vero de una petia panni lane alti et fini; et viso instrumento quodam confessionis debiti de duc. 14, sol. 17, dn. 6 alias facto per suprascriptum Sanctinum ipsi M.ro Dominico fratri suo pro predicta obligatione, rogato per Iacobum de Donatis et visis pluribus buletinis, politiis, libris et cedulis productis per suprascriptum M.rum Dominicum ex quibus apparet suprascriptum M.rum Dominicum solvisse plures pecunias in civitate Venetiarum diversis creditoribus; visis etiam.... (*omissis*).....

Dixerunt, pronuntiaverunt, sententiaverunt, declaraverunt ac condemnaverunt suprascriptum M.rum Dominicum ad dandum.... fratri suo libras 275 imp. in infrascriptis terminis et modis prout infra: videlicet sonam unam bladi et sonam unam vini hinc ad octo dies proximos futuros et residuum usque ad sumam lib. 50 imp. hinc ad calendas augusti proximi futuri. Item libras viginti quinque imperialium hinc ad carnisprivium proximum futurum, et residuum quod est de libris ducentum imp. hinc ad annos quatuor proximos futuros, videlicet quartam partem singulo anno ipsorum quatuor annorum: cum hoc quod si videretur suprascripto Sanctino velle emere aliquam proprietatem cum consensu curatorum suorum et in ipsa tali proprietate expendere predictas libras ducentum imp. quod ipse M.r Dominicus teneatur eidem Sanctino fratri suo dare et exbursare predictas libras ducentum imp. in annis duobus proximis futuris, videlicet quartam partem singulis sex mensibus ipsorum annorum duorum. Et hoc pro toto et omni esse quod ipse Sanctinus eidem M.ro Dominico fratri suo petere, exigere, conseqni vel habere posset vigore dictarum divissionum et obbligationum de quibus supra et quacumque alia de causa.....

Item salvis predictis prefati domini arbitri concorditer ut supra pronuntiaverunt et sententiaverunt et arbitrati fuerunt quod et in casu quo suprascriptus M.r Dominicus fecisset seu fieri fecisset aliquem melioramentum vel laborerium in ecclesia d. Sancti Joannis Grisostomi de Venetiis in qua habebat mercatum dictus quondam Magister Maurus pater dictorum M.ri Dominici et Sanctini de construendo et ampliando eam, ex hoc mercato dicti eorum patris citra, pro quo melioramento seu laborerio non habuisset solutionem aliquam, quod Ser Joannes quondam Simonis de Goziis vedriarius Venetiis, qui ut dicitur est informatus circa predicta, habeat videre et diligenter intelligere et examinare de ipsis melioramentis et laborerüs sic factis per ipsum M.rum Dominicum in dicta Ecclesia a morte dicti eorum patris citra et assignare suprascripto Sanctino suam partem expensarum factarum per ipsum M.rum Dominicum causa dictorum melioramentorum et laboreriorum prout ipsi Ser. Ioanni vedriario et conscientie eius videbitur et placuerit et quodcumque per ipsum Ioannem Vedriarium terminatum et resignatum fuerit circa predicta valeat et teneat et firmum manebit. Et quantum assignatum fuerit per pred. Ioannem Vedriarium ad solucionem ... (?).... ipsi M.ro Dominico occaxione sue partis ipsorum melioramentorum et laboreriorum, ipse M.r Dominicus computare possit ac valeat eidem Sanctino fratri suo in predictis libris ducentum imp. in quibus supr. M.r Dominicus condemnatus fuit ad dandum supr. Sanctino in annis quatuor.....

Item salvis predictis prefati domini arbitri concorditer ut supra dixerunt, pronuntiaverunt et sententiaverunt quod suprascriptus Ser Ioannes Vedriarius habeat videre et intelligere si supr. M.r Dominicus in civitate Venetiarum a morte dicti q. M.ri Mauri citra exegit vel percepit a debitoribus relictis per ipsum q. M.rum Maurum in dicta civitate Venetiarum ultra sumam duratorum vigintiquinque in pecuniis vel aliis bonis et quandoque reperiretur exegisse vel percepisse per dictum M.rum Dominicum ab ipsis debitoribus ultra dictos ducatos vigintiquinque ipse Ser Ioannes vedriarius condemnare possit ipsum M.rum Dominicum ad dandum eidem Sanctino suam partem prout ipsi Ser Ioanni Vedriario videbitur et placuerit quia sic ipsi arbitratores fecerunt et declaraverunt atento quod ipse Ioannes Vedriarius per omnia que intellexerunt habet cognitionem de predictis et etiam est homo suficiens et pratious circa eas et habet comoditatem inteligendi circa predicta, salvis et cetera.

Item salvis predictis et infrascriptis prefati d. arbitri declaraverunt quod suprascriptus M.r Sanctinus teneatur facere datum et venditionem ipsi M.ro Dominico de illa parte domorum ipsius Sanctini positarum in loco de lentina quam videbitur ipsis .... (?) concorditer et pro pretio limitando per eos arbitros si videbitur ipsi Magistro Dominico velle ita emere, et hoc infra duos menses futuros postquam declaratum fuerit per supr. Ioannem vedriarium in predictis de quibus supra. Quia sic ipsi arbitri in se reservaverunt et reservant auctoritatem terminandi et limitandi de ipsis domibus vendendis et de pretio earum et prout eis concorditer melius placuerit.

. . . . . .

Ego Guariscus q. M.ri Ioannis de Calvis notarius publicus Bergomensis predicta rogavi et scripsi et autenticavi prout etc. .....

IV.

(*Ibidem:* Colto 775, Fasc. anni 1514-21, fol. 64).

« In Christi nomine amen. Die vigesimoquinto mensis Julii 1516, indictione secunda. In loco de Vallenigra vallis predicte citra agugiam. Ad banchum iuris Nobilis Domini Baptiste de Curteregia Vicarii honorandi dicte vallis. In domibus residentie prefati domini vicarii iuris M.ri Augustini quondam Ser Dominici de Caligariis Vallenigre, presentibus testibus.... (*omissis*).....

Ibi Ser Ioannes vedriarius q. Ser Simonis de Goziis de lentina tamquam liquidator et assignator alias electus in quodam pronuntiamento lato et facto per M.rum Dominicum de Donatis notarium, Ser Ardizonum de Cataneis de Valelevi et Domenginum q. Ianeli de Coduxis de lentina tamquam arbitratores electos per et inter M.rum Dominicum q. M.ri Mauri de Coduxis de lentina parte una et Sanctinum eius fratrem seu eius Sanctini curatores parte altera ad liquidandum expensas factas per supr. M.rum Do-

monicum de Coduxis in amplificando ecclesiam d. Sancti Johannis Grisostomi de Venetiis a morte dicti M.ri Mauri eius patris citra, vigore mercati alias facti per supr. q. M.rum Maurum Architectum Venetiis cum presidentibus ipsius Ecclesie et ad assignandum unicuique ipsorum fratruum de ipsis expensis prout videretur et placuerit ipsi Ser Joanni vetriario tamquam experto in similibus, et etiam ad cognoscendum et liquidandum de denariis exactis in Venetiis per supr. M.rum Dominicum tam occaxione dicte fabricationis et amplificationis quam ab aliis creditoribus dictorum fratruum et dicti q. M.ri Mauri, a morte ipsius M.ri Mauri citra a suma ducatorum vigintiquinque supra, et prout latius constat in instrumento dicti pronuntiamenti rogato per me notarium die 5 mensis Julii 1513 indictione prima et producto per prefatum Ser Ioannem vetriarium liquidatorem electum ut supra, viso dicto Instrumento pronuntiamenti et intellecta continentia dicte electionis.... (*omissis*).....

Prefatus Ser Ioannes Vetriarius liquidavit, asignavit et fecit prout infra videlicet:

Primo enim liquidavit suprascriptum M.rum Dominicum q. M.ri Mauri de Coduxis expendidisse in fabricando et amplificando circa prefatam Ecclesiam d. Sancti Joannis Grisostomi de Venetiis a morte dicti M.ri Mauri eius patris citra pro suplendo mercatum alias factum de laborando circa dicta ecclesiam per dictum M.rum Maurum ducatos centum auri de quibus ipse Ser Joannes vetriarius liquidavit et saldavit ducatos decem auri habitos per ipsum M.rum Dominicum a presidentibus dicti laborerii a morte eius patris citra, ita quod dictarum expensarum factarum per ipsum M.rum Dominicum pront supra remaneant in ducatis nonaginta auri. De quibus ducatis nonaginta ipse Ser Joannes liquidator et assignator ut supra, assignavit et assignat suprascripto Sanctino fratri dicti M.ri Dominici ad solvendum seu beneficandum per ipsum Sanctinum ipsi M.ro Dominico iuxta tenorem pronuntiamenti alias prout supra lati ducatos quatraginta auri pro omni et toto eo quod ipse M.r Dominicus eidem Sanctino petere posset occaxione dictarum expensarum et liquidationis earum. Reservando, ut ipse Ser Ioannes vetrarius reservat, omne ius suprascripto Sanctino contra Supr. M.rum Dominicum eius fratrem si quid competit et prout competit pro quibuscunque pecuniis et bonis que reperirentur exegisse et percepisse Supr. M.rum Dominicum in verrotys (?) a morte dicti eorum patris citra a debitoribus ipsorum fratruum et etiam relictis per suprascriptum eorum patrem a suma ducatorum vigintiquinque supra, atento quod ipse Ser Ioannes vedriarius circa talem exactionem veram inteligentiam habere non potuit Salvis infrascriptis.

Item salvis predictis condemnavit Supr. M.rum Dominicum ad dandum domine Visane uxoris suprascripti Sanctini ducatos duos auri pro expensis factis per eam ad solicitandum expeditionem dicte liquidationis.

Item condemnavit suprascriptos fratres in ducatis duobus auri pro quoquo eorum dandis et solvendis supr. Ser Ioanni Vetrario pro eius salario, labore et mercede ad faciendam predictam liquidationem.

Item salvis predictis prefatus Ser Ioannes liquidator ut supra, dixit, pronuntiavit predicta omnia debere atendi et observari per suprascriptos fratres et quemlibet eorum cum resservatione et sine preiudicio aliorum iurium ipsorum fratruum. Et hec omnia predicta liquidata, terminata et

assignata fuere per suprascriptum Ser Joannem Vetriarium ad hoc electum ut supra sedendo ad bancum Iuris dicte vallis.....

Ego Guariscus f. q. M.ri Ioannis de Calvis notarius publicus pergamensis predictum instrumentum liquidationis assignationis et reservationis rogatus tradidi et imbreviavi et ad confirmandum me subscripsi.

V.

(*Ibidem:* Colto 775, Fasc. anni 1514-21).

Atto (29 Aprile 1518) di liquidazione, assegnazione e riparto dei crediti esatti ed esigibili lasciati dal q. M.r Mauro de Coduxis.

VI.

(*Ibidem*).

Atto (15 Giugno 1518) con cui M.r Dominicus Morus q. M.ri Mauri de Coduxis cede, da e vende a Domengino detto Ianeleto q. Ianeli de Coduxis due pezzi di terra *in loco de Lentina*.

VII.

Ibidem).

Atto (4 Ottobre 1518) di divisione della casa paterna tra M.ro Domenico e Santino de Coduxis, così descritta: *a petia terre ciltrate solerate murate, cum portico et lobia et scalis et aliis iuribus, scita in contrada de lentina ubi habitare solebat M.r Maurus de Coduxis.*

Banca Mutua Popolare di Bergamo

Società Anonima Cooperativa di Credito a Capitale Illimitato

ANNO DI FONDAZIONE 1869

Sede Sociale e Direzione Centrale
BERGAMO

SEDI:

BERGAMO
CON UFFICIO CAMBIO
Piazza Vittorio Veneto, N. 2

MILANO
Via Arrigo Boito, Num. 5
(già via Oriani)

Succursale di TREVIGLIO: Piazza Garibaldi

AGENZIE DI CITTÀ
in BERGAMO

N. 1 - PORTA NUOVA
» 2 - BORGO S. CATERINA
» 3 - CITTÀ ALTA
N. 4 - PIAZZA PONTIDA
» 5 - BORGO PALAZZO
» 6 - BOCCALEONE

AGENZIE:

ADRARA S. MARTINO - ALBINO - ALMÈ - ALMENNO S. SALVATORE - ALZANO LOMBARDO - ARDESIO - AVERARA - BRANZI - BREMBILLA - CALCIO - CALOLZIO - CALUSCO - CARAVAGGIO - CASAZZA DI MOLOONO - CASNIIO - CENE - CHIUDUNO - CISANO - CIVIDATE - CLUSONE - COLOONO - DARFO - DEZZO - FONTANELLA - GANDINO - GAZZANIGA - GORLAGO - GROMO - GRUMELLO DEL MONTE - LEFFE - LOVERE - MARTINENGO - MAZZOLENI - NEMBRO - OLDA - OSIO SOTTO - PALADINA - PALAZZOLO SULL'OGLIO - PIAZZA BREMBANA - PONTE GHIRINO - PONTE NOSSA - PONTE S. PIETRO - PONTOOLIO - ROMANO - ROVETTA - SAN GIOVANNI BIANCO - SAN PELLEGRINO - SARNICO - SCANZO - SCHILPARIO - SORISOLE - SOVERE - SPIRANO - TAGLIUNO - TAVERNOLA - TRESCORE - TREZZO D'ADDA - VERDELLO - VERTOVA - VILLA D'ADDA - VILMINORE - ZOONO.

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA - BORSA E CAMBIO

SERVIZIO CASSETTE DI SICUREZZA
Servizio deposito bauli e pacchi sigillati